

Art Nouveau de S. Tschudi Madsen

Curente și sinteze 18

Prezentarea grafică: Ioana Dragomirescu Mardare

Traducere de Ana Oțel Șurianu

Prefață de Paul Constantin

Editura Meridiane București, 1977

ART NOUVEAU

© S. Tschudi Madsen 1967

Translation e George Weidenfeld and Nicolson Limited 1967

Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română sunt rezervate Editurii Meridiane

Redactor: Alexandra Dobrota

Tehnoredactor: Petre Dumitru

Bun de tipar: 11. VII.1977

Apărut 1977 coli de tipar 8, 25; planșe 24;

C.z. Pentru bibliotecile mari 7.03;

C.z. Pentru bibliotecile mici 7:

Tirajul: 5.000 + 10 + 90 ex.

Întreprinderea poligrafică Sibiu

Șos. Alba Iulia nr. 40 Sibiu.

Republica Socialistă România.



Lei 18

— e Atenție! Textul dintre aceste puncte nu a putut fi verificat cu manuscrisul sau reprezintă erori de tipografie necorectabile (ca de exemplu rânduri suprascrise) → —

Planșele colorate nu au fost scanate. Sorry.

Prefață de Paul Constantin

În 1956, când Stephan Tschudi Madsen publica, atât în Norvegia cât și în S.U.A., *Sources of Art Nouveau* (Izvoarele *Art Nouveau*-ului), acțiunea pentru reconsiderarea mișcării de la 1900 se afla încă la începuturi. Fenomen fascinant, profund contradictoriu, dar care a pus, fără îndoială, temeliile întregii arhitecturi și arte moderne, efervescența novatoare de la răscrucea veacurilor 19 și 20 fusese cvasi îngropată sub oprobriu între cele două războaie mondiale. Faptul s-a

datorat anatemizării mișcării de către apostolii purismului, începând cu arhitectul vienez Adolf Loos care publicase, în 1908, în *Wiener Zeitung*, articolul *Ornament und Verbrechen* (Ornament și crima), socotit ulterior programatic de către moderniști. Printre puținii care s-au mai ocupat de arta 1900 în perioada interbelică, publicând unele studii, s-au aflat germanii E. Michalski sau F. Ahlers-Hestermann și, cu deosebire, englezul Nikolaus Pevsner. În *Pioneers of the Modern Movement* (Pionierii mișcării moderne), apărută în 1936, el fundamenta poate cel mai bine încercarea de reconsiderare a fenomenului, chiar dacă se rezuma aproape numai la faza sa florală, curbi-liniară, excluzând-o pe cea geometrică, poziție de care se apropie, în mare măsură, și Madsen.

De arta 1900 s-au mai interesat însă, pe atunci, chiar și unii corifei ai modernismului. Printre ei s-a aflat marele arhitect francez Le Corbusier care, în *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Arta decorativă de azi), din 1925, afirma în legătură cu mișcarea: „Dar era acolo un efort superb, un curaj considerabil, o foarte mare îndrăzneală, o adevărată revoluție. În 1900 s-a aprins incendiul în spirite”. Și tot el a descoperit în 1928, la Barcelona, creația genialului arhitect, catalan Antonio Gaudí, personalitatea de frunte a acelei *Arte Joven* (Arta tânără), cum s-a numit arta 1900 din Spania. Iar pictorul spaniol Salvador Dalí, entuziasmat de opera aceluiași Gaudí, i-a închinat în 1933 un studiu, apărut în revista pariziană *Minotaure*.

Lucrarea lui Madsen din 1956 era prima care încerca o atât de largă privire de ansamblu asupra încălcei probleme a izvoarelor mișcării, mergând cu investigațiile departe, cu aproape un veac înainte, până la opera poetului și pictorului englez William Blake (1757 – 1827). Cu lucrarea de față, publicată în 1967, Stephan Tschudi Madsen a dat una din operele fundamentale ale domeniului, contribuind în mod însemnat, alături de un Robert Schmutzler, Maurice Rheims, Jean Cassou, Hans Hofstätter, Emil Langui, Nelo Ponente, Giulia Veronesi, Patrik Waldborg ș.a., la reconsiderarea mișcării. Rolul ei în istoria modernă a artelor vizuale europene nu mai este azi un secret.

Dar cu toate numeroasele studii publicate și cu toate că în ultimii douăzeci de ani s-au organizat multe expoziții de anvergură, arta 1900 nu este încă suficient cercetată și cunoscută, pe întreaga ei arie de dezvoltare; lipsesc mai ales studiile privind țările din răsăritul Europei. Iar fără o temeinică și completă cunoaștere a fenomenului, este cu neputință de a se aprecia la justa sa valoare întreaga mișcare modernă, deoarece arta 1900 a fost *stricto sensu* prologul revoluției produse la începutul veacului în întregul ambient. Ea n-a reprezentat doar un curent sau un stil al unui singur domeniu artistic, ci a cuprins și guvernat întregul mediu înconjurător, întreaga lume a formelor și culorilor. În foarte scurtă vreme, cam între 1885 și 1905, e adevărat în urma unei lungi pregătiri, *arta nouă*, *Art Nouveau*, *Nieuwe Kunst*, *Modern Style* sau *Noul Stil* – după expresia lui Lucian Blaga – a invadat literalmente toată Europa și America de Nord, atingând până și Extremul Orient, cu deosebire Japonia, punându-și puternic amprenta, în primul rând pe arhitectură și decorație, dar neocolind nimic din tot ce a fost formă și

culoare: de la modă, arte aplicate, arte industriale, pictură, sculptură și grafică, până la decorație scenică și concepția spectacolului sau chiar cinematografia. Cu toate că descinde în parte din istoricism și că a stat la baza modernismului, arta 1900 nu este un fenomen de trecere, ci o mișcare autonomă, atotcuprinzătoare, de o putere și o amploare rar întâlnite. Ea a avut mai ales meritul de a fi încercat – după multe decenii de domnie a eclectismului – să edifice o nouă sinteză, modernă, a artelor.

Rolul primordial pe care mișcarea l-a jucat în revoluția modernă mai este dovedit și de faptul că marea majoritate a corifeilor arhitecturii și artei secolului 20, indiferent de curentul căruia i-au aparținut ulterior, au trecut, la răscrucea de veacuri, printr-o perioadă de viziune 1900. Fapt ce se verifică fie că e vorba de pictori ca Picasso (care a fost în 1901 la Madrid, alături de Soler, fondatorul revistei *Arte Joven*), Edvard Munch, Vassili Kandinsky, Marc Chagall, Henri Matisse, Paul Gauguin, Franz Marc, Oscar Kokoschka sau Theodor Pallady, fie de decoratori și creatori de spectacole ca Gordon Craig, Serghei Diaghilev, Léon Bakst sau Mihail Larionov, fie de arhitecți ca Franck Lloyd Wright, Walter Gropius sau Le Corbusier. În terminologia mișcării, *Art Nouveau*, folosit ca titlu aici de Tschudi Madsen, semnifică doar arta 1900 din Franța. Este adevărat că în mod curent și alți specialiști generalizează termenul, aplicându-l sferei internaționale a fenomenului; ca de altminteri și alte denumiri cum sunt: *Jugendstil*, *Modern Style* sau *Sezession*, utilizate tot cu sens general. În fapt însă, titlaturile diferitelor familii expresive naționale de la 1900 sau chiar ale celor regionale (ca de pilda *Școala din Nancy* sau cea din *Glasgow*) corespund realmente unor trăsături particulare, bine precizate. Dacă n-ar fi decât să amintim de deosebirile dintre laconismul *Modern Style*-ului englez și *Art Nouveau*-ul parizian, un sumum al vervei galice, a spiritului „gaillard” și care a fost adoptat în cea mai mare parte a Europei în domeniile vieții publice, dinamice, vesele: magazine și gări de metro, cafenele și restaurante, „Cafés-Concerts” și „Cabarets-Chantants”, hoteluri și pavilioane de cură, teatre și cazinouri, etc. *Style Métro*, *Style „Chez Maxim’s”*, *Style Moulin Rouge*, *Style Samar*, s-au identificat curând cu „gustul parizian”, cu „eleganța franceză”. La fel de caracteristice și deosebite de celelalte expresii 1900 au fost și: *Style Coup de Fouet* (Stil lovitură de bici) în Belgia, *Jugendstil* (După numele revistei „Jugend” – tinerețe) în Germania, *Sezession* (secesiune) în Germania și Austria – dar cu sensibile diferențe între *Münchner Sezession*, *Berliner Sezession* și *Wiener Sezession*, *Stilul Kalevala* în Finlanda, *Stile Floreole* în Italia, *Stilul Mir Iskusstra* (Lumea Artei) în Rusia, *Nieuwe Kunst* în Olanda, *Tiffany Style* (după numele lui Louis Confort Tiffany) în S.U.A. Sau chiar *Șiro-Uma* în Japonia. Apariția unor astfel de școli cu caracteristici distincte a reprezentat un adevărat triumf al mișcării de la 1900 asupra eclectismului care, prin amestecul de stiluri și dominanța istoricismului, făcea imposibilă localizarea operelor. Cine ar putea situa istoricește, doar pe baza unei analize stilistice, de pildă, două monumente de la finele secolului 19, clădite în stil neoromanic amestecat cu elemente bizantine cum sunt: biserica *Sacré Coeur* din Paris, de

arhitectul Paul Abadie și *Westminster Abbey* din Londra, de arhitectul John F. Bentley? Tot așa nu se pot deosebi multe construcții teatrale, școli, spitale sau cazărmi ale epocii, de viziune eclectică, de la Copenhaga, Berlin, Bergamo, Budapesta, Viena etc.

În aria artei 1900 astfel de confuzii nu mai sunt posibile în general și în special în noile școli naționale de arhitectură, decorație și arte aplicate ce s-au născut pe atunci în țările din răsăritul continentului. Dar la acestea vom mai reveni.

De aceea rămânem la părerea că, în pofida unor trăsături generale comune, valabile pe întreaga ei arie de dezvoltare, mișcarea de la răscrucea veacurilor 19 și 20 nu a fost un stil unic, ci un fenomen complex ce nu poate fi cuprins într-o singură formulă. Motiv pentru care socotim mult mai potrivită titulatura neutră, generală: arta 1900.

Aportul adus de Stephan Tschudi Madsen la cunoașterea fenomenului este, fără îndoială, însemnat. El conturează, înainte de toate, foarte sintetic, conceptul de formă, mai ales pentru perioada florală, curbi-liniară, marcând caracteristic raporturile dintre naturalism și abstracțiism, precum și valorile simboliste ale morfologiei 1900. Idei la care revine de altminteri, atât în capitolul în care se ocupă de teoriile estetice ale vremii, cât și în altele. Dar poate cea mai valoroasă contribuție a autorului, în primele capitole ale lucrării, constă în expresiva relevare a structuralismului forme 1900, acea unitate funcțională dintre ideea generală formală și ornamentală, pe de o parte, și structura obiectului sau a arhitecturii, pe de alta. Demonstrația lui Tschudi Madsen întregeste admirabil acest capitol al teoriei mișcării de la 1900, lămurindu-ne pe deplin în ce măsură au stat la baza structuralismului din arhitectura de azi opera unui Gaudí, cea a arhitectului belgian Victor Horta, primul care a folosit metalul aparent în arhitectura orășenească, cea a parizianului Hector Guimard sau cea a scoțianului Charles Rennie Mackintosh. „Structurile spațiale” realizate în cele mai diferite materiale, de la beton armat (italianul Pier Luigi Nervi), la metal (americanul Konrad Wachsmann sau francezul Robert Le Ricolais) și până la carton impregnat (cupolele geodezice ale americanului Richard Buckminster Fuller), reprezintă un nou tip de sinteză între tehnică, formă și ornament. În interiorul unei anumite grile spațiale alese – ce are de la început calitățile unei construcții stabile – sunt posibile cele mai variate combinații, atât între suprafețe, cât și între elementele de tensiune și cele de compresiune. Astfel că în structurile spațiale modulul decorativ este unul și același cu cel structural, concepție ce descinde direct din structuralismul ornamental al artei 1900.

Remarcabil este și capitolul intitulat „Universul ideologic”, în care autorul ne dă o pregnantă imagine a unora din curente și tendințele specifice filosofiei, literaturii și artei europene de la finele veacului 19, printre care se cristalizează poate cel mai bine rolul simbolismului în cadrul mișcării. De aici decurg și analize interesante asupra raporturilor dintre diferite domenii ale artei 1900 și literatura sau muzica. În aceeași ordine de idei ne-am îngădui să mai adăugăm un exemplu poate și mai specific, întrucât e vorba de legăturile, mai rar întâlnite, dintre pictură

și muzică. E vorba de marele artist lituanian Mikalojus Ciurlionis (1875 – 1911), compozitor și pictor de viziune 1900, care a văzut „Lumea ca o mare simfonie” și ale cărui tablouri se intitulează de exemplu: „Muzica pădurii” (1903), „Fuga” (1908), ciclul „Sonata primăverii” (compusă din patru tablouri, „Allegro”, „Andante”, „Scherzo” și „Final”) (1907) sau ciclurile „Sonata verii”, „Sonata mării”, „Sonata stelelor” (toate din 1908), etc.

Totuși, din încadrarea în epocă a artei 1900 pe care o încearcă S. Tschudi Madsen nu reies destul factorii fundamentali ce au determinat principalele orientări ideologice: condițiile generale economico-sociale, și, ca urmare, rolul ideologiei proletarietului de esență marxistă sau în general rolul pozițiilor democratice antiburgheze. Or mișcarea de la 1900 a fost prin excelență o încercare de integrare a artei în viața socială de pe pozițiile antiburgheze. Ea a cuprins atât socialiști, cât și artiști de poziții progresiste din afara mișcării muncitorești, dar toți situați cu fermitate în curentul general al avangardei democratice ce lupta împotriva mentalității retrograde a oficialității burgheze. „Arta în toate”, „Artă pentru toți”, nevoia de obiecte, mobilier sau locuințe „Frumoase și ieftine”, sloganuri lansate încă de pe la 1860 – 1870 de socialistul utopist William Morris, au constituit crezul artiștilor de la 1900. Ele au fost profesate apoi, încă și mai accentuat din punct de vedere politic, de pildă, în cadrul mișcării moderniste belgiene reprezentată de grupările succesive Les XX, *La libre Esthétique* și *L'Art libre*, din care au făcut parte, printre alții, figuri strălucite ca: scriitorii Octave Maus, Max Elskamp și Maurice Maeterlinck, pictorii James Ensor și Théo van Rysselberghe sau arhitectul, pictorul, decoratorul, designerul și marele teoretician Henri van de Velde. Ei identificau chiar *Arta Modernă* cu integrarea ei socială.

Pozițiile antiburgheze au fost deseori afirmate și prin directă angajare politică. Nu puțini dintre întemeietorii mișcării, ca Van de Velde, Horta, Guimard, arh. Frantz Jourdain, desenatorii Alexandre Steinlen și Félicien Rops sau sculptorul Constantin Meunier, au fost socialiști. Iar construcția palatului Sindicatelor muncitorești belgiene – *Maison du Peuple* (Casa Poporului) din Bruxelles i-a fost încredințată, în 1895, lui Horta, ea reprezentând apoi unul din monumentele foarte reprezentative ale arhitecturii 1900. Secesiunea germană a luptat și ea cu hotărâre împotriva ideologiei imperiale, a șovinismului și a militarismului. E vestit conflictul dintre artiștii münchenezi și „Ministerul regal de stat de interne, pentru biserici și treburile școlare”, ce s-a soldat în 1893 cu preluarea de către stat a conducerii salonului anual de pictură și sculptură. Ca urmare, artiștii au făcut „secesiune”, refuzând să expună și organizându-și o altă manifestare, proprie. Iar membrii secesiunii din Berlin au intrat de mai multe ori în conflict deschis cu Kaizerul Wilhelm al II-lea, care se amesteca direct, grosolan, în rezultatele concursurilor, susținându-și protejații sau închizând chiar expozițiile.

Așa s-a întâmplat cu expoziția de la Berlin din 1898 a mării artiste Käthe Kollwitz, în care ea prezentase faimoasa serie de gravuri pe tema „Revolta țesătorilor”, operă ce a exercitat apoi o mare înrăurire asupra mișcării muncitorești.

Pozițiile democratice ale multora dintre cei ce au combătut pentru integrarea socială a artei au avut și în România, la începutul veacului, legături cu mișcarea 1900. Poetul, criticul și graficianul de orientare *Art Nouveau*, Theodor Cornel, de pildă, scria în 1899: „De ce artiștii nu se coboară în lumea în care trăiesc ca să se adape! a izvoarele fenomenelor sociale? Acolo e viața, acolo e variația, acolo filosofia, acolo frumusețea... Arta ar deveni un factor social, așa cum ar trebui să fie...” Iar distinsul critic al „Adevărului”, B. Brănișteanu, scria în 1902 în legătură cu expozițiile secesiunii germane un articol intitulat chiar „Sécession”: „Din aceste expozițiuni a pornit apoi ideea că arta nu trebuie să servească numai pentru a împodobi zidurile și a delecta ochii, ci pentru ca să i se dea un avânt mai mare trebuie ca ea să devină populară, să fie în ochii oamenilor oriunde aceștia se mișcă; să le fie de utilitate practică. De aici aplicarea artei la industrie”.

Pentru integrarea socială a artei de pe poziții 1900 au mai militat în primii ani ai veacului și alți publiciști, scriitori, arhitecți sau pictori ca: Constantin Mille, Alex. Tzigara-Samurcaș, Cristofi Cerchez, Nic. Ghica-Budești, Apcar Baltazar sau Sextil Pușcariu. Iar un Octav Băncilă, Nicolae Tonitza sau Camil Ressu, care se exprimau în viziune 1900, erau militanți socialiști. Dar în general la începutul secolului cea mai mare parte a artei angajate, antiburgheze, din România, datorită unui B'Arg, Ary Murnu, Francisc Șirato, Ion Theodorescu-Sion, Nicolae Vermont, Lascăr Vorel, Jean Steriadă sau Constantin Mantu, a stat sub semnul artei 1900.

Nu încapе îndoială că aportul lui Tschudi Madsen la întregirea teoriei și istoriei artei 1900 este important și în ceea ce privește cercetarea izvoarelor, de altminteri, primul domeniu pe care l-a abordat. Cu rezerva privitoare la propunerea conceptului de *Proto-Art Nouveau*, aplicat perioadei 1850 – 1875, ce am mai făcut-o și cu câțiva ani înainte în „Arta 1900 în România”, din pricină că până la 1875 nu numai că nu apăruseră elementele unei noi sinteze a artelor, dar nici nu găsim noua viziune afirmată în întregime în opera vreunui singur artist, consider că autorul pune în lumină o serie de evenimente și opere cu totul caracteristice pentru pregătirea unui viitor ansamblu expresiv. El analizează atât rolul lui William Blake și al urmașilor săi, și, mai ales, cel al prerafaeliților și al lui Morris, părintele mișcării *Arts and Crafts* (Arte și meșteșuguri). Implicit, se reliefează tulburătoarea personalitate a lui John Ruskin, figură contradictorie, de grandioasă dimensiune care, în pofida caracterului utopic al gândirii sale, a jucat un rol de prim ordin în istoria esteticii moderne. El rămâne marele inspirator al câtorva generații de artiști și gânditori, de la prerafaeliți, până la reprezentanții mișcării 1900. Influența lui Ruskin s-a exercitat departe, în afara Angliei, ajungând până în răsăritul Europei.

Lucrarea mai cuprinde elemente și argumente noi ce arată locul ocupat de mișcarea *Arts and Crafts*, precum și de *Modern Style* în renașterea arhitecturii, decorației și a artelor aplicate, precum și în procesul apariției *Industrial design*ului.

Tschudi Madsen aduce de asemenea un aport substanțial, prin încadrarea și relevarea rolului diferitelor variante istoriciste, în pregătirea apariției artei 1900,

cum ar fi acel *Gothic Revival* (Renașterea gotică) al epocii victoriene sau neogoticul francez și german, precum și neorococoul sau neobarocul. El atrage totodată atenția asupra tendințelor apărute în nordul Europei și cu deosebire în Scandinavia, de reconsiderare a străvechii arte celtice, parțial păstrată în folclor, și care au dus la nașterea stilului *Viking* sau *Dragon*, expresii specific 1900 din Danemarca, Suedia și Norvegia.

Din pricina lipsei de studii însă, mai ales de acum 11 – 12 ani, Tschudi Madsen nu cunoaște și alte mișcări similare, tipice 1900, apărute în răsăritul Europei, ca cele din Finlanda, Polonia, Rusia, Cehoslovacia, Ungaria sau România. Mai mult decât atât, el nici nu crede că arta 1900 a avut aici „vreo influență asupra evoluției generale a artelor”. Or mișcarea de la 1900 a avut, înainte de toate, o răspândire în răsărit, mai mare decât majoritatea curentelor occidentale. Iar în al doilea rând, ea a favorizat, ca și în nordul continentului, nașterea școlilor naționale moderne de arhitectură, decorație și arte aplicate, fenomen ce a corespuns atât tendințelor spre progres, cât și aspirațiilor spre libertate națională și socială ale popoarelor. Așa cum remarcă pe bună dreptate marea noastră pictoriță Cecilia Cuțescu-Storck, la acea vreme pe poziții 1900, „Era natural să ne lăsăm influențați de spiritul din Occident (...) în permanentă înflorire și cu care ne găseam multe afinități. Luam ceea ce corespundea firii noastre și căutam o formă de exprimare specifică nouă, pentru a cristaliza simțirea românească. Eram în frământarea căutării de noi înșine (...) Această adaptare la curentele Occidentului progresist, cu toate salturile ce le necesita la noi (...) era pentru mine proba inteligenței poporului și cheazășia lui de evoluare”.

Scopuri asemănătoare se aflaseră, încă cu câteva decenii înainte, la baza nașterii și dezvoltării școlilor naționale, moderne, literare, muzicale sau picturale din această parte a continentului. Procesul nu atinsese însă aproape deloc arhitectura, decorația și artele aplicate. Cauzele se cunosc: aceste domenii – arhitectură, decorație, monumente publice, etc. – depind într-o măsură cu mult mai mare de comanda oficială, a cărei orientare rămânea fermă, pe linia academismului istoricist. Hiatusul stilistic ce a instaurat eclectismul, oprind pentru multă vreme dezvoltarea unor ramuri ale artelor vizuale și a arhitecturii, avea să înceapă a fi înlăturat abia odată cu mișcarea 1900, deoarece ea urmărea, înainte de toate, o nouă sinteză, modernă a artelor; iar în al doilea rând excludea, *ab initio*, academismul precum și orice fel de pastişe. Înlăturarea canoanelor istoriciste a dus *ipso facto* la crearea premiselor originalității, ceea ce favoriza, firește, reconsiderarea izvoarelor naționale, fie tradiționale, fie folclorice.

De altminteri astfel de obiective se aflau în atenția celor mai mulți artiști de concepție 1900, ca și a întregii mișcări moderniste ce căutau, prin excelență, NOUL, ORIGINALITATEA. Într-un articol editorial apărut la 1898 în *Ver Sacrum*, oficiosul Secesiunii vieneze, se scria: „Afară cu formele stilistice împrumutate! De ce trebuie ca secesiunea să fie iar numită *STIL*? Nu există un stil secesionist. Aceasta este situația. Doar că astăzi se întâmplă mai frecvent ca în trecut ca artistul să îndrăznească a vorbi în propria sa limbă”.

În țările din răsăritul Europei arta 1900 de identifica la începutul veacului cu eforturile conștiente de a crea un stil național modern, fructificându-se propriile fonduri tradiționale și folclorice. Alexandru Odobescu spunea pe la 1870 încă: „Studiați rămașițele – oricât ar fi de mărunte – ale producțiunii artistice din trecut și faceți dintr-însele sorgintea unei arte mărețe (...) nu pierdeți nicio ocaziune de-a vă folosi de elementele artistice ce vă prezintă monumentele românești rămase din vechime; dar prefaceți-le, schimbați-le, dezvoltați-le...”

Pe o astfel de cale a apărut *Stilul Kalevala* în Finlanda, *Baumstil*-ul (stil arboricol) încercat de arhitecții Gräbner și Schilling la Dresda, *Stilul neomaghiar*, cunoscut mai ales sub titulatura de *Stil Lechner*, după numele arhitectului budapestan care l-a inițiat, sau *Stilul neorus*, propagat de mișcarea *Mir Iskusstva*, în care s-au creat multe opere remarcabile datorită arhitecților F.O. Schektel, A. Sciussev, W.F. Valcotte, S. Tamanian, sau decoratorilor și pictorilor Vrubel, Vasnețov, Maliutin, Roerich, Benois, Bakst, precum și întreaga creație a *Baletelor ruse* al cărui suflet a fost Serghei Diaghilev. Un proces similar a dus și la nașterea *Stilului neoromânesc*, al cărui întemeietor a fost, la finele secolului 19, marele nostru arhitect Ion Mincu, urmat apoi de multe figuri remarcabile ca: Petre Antonescu, Grigore Cerkez, Cristofi Cerkez, Niculaie Ghica-Budești, Paul Smărăndescu, Stație Ciortan, Const. Lotzu, A. Culina ș.a.

Revenind la lucrarea lui Tschudi Madsen, trebuie subliniată abordarea în continuare a fenomenului pe genuri și țări, metodă ce are desigur marea calitate de a prileji autorului analize mai adâncite, prin comparații între opere din domenii similare, dar din medii geografice și naționale deosebite. Poate că o fracționare atât de accentuată a sintezei artelor 1900 implică un mare efort de atenție din partea cititorului; strădanie, ce-i drept, din plin răsplătită până la urmă printr-o expresivă imagine de ansamblu ce i se recompune. Autorul ne oferă, de asemenea, la finele volumului și un aparat științific, pe cât de bogat, pe atât de prețios. Firește, volumul mai are încă multe virtuți demne de relevat. Ne oprim aici, lăsând și cititorului plăcerea de a le descoperi. Nu fără a menționa însă, în încheiere, că, publicarea lucrării lui Stephan Tschudi Madsen, operă reprezentativă a teoriei și istoriei artei 1900, constituie, fără îndoială, un nou și valoros aport la o mai bună cunoaștere a curentelor artistice din secolul nostru.

Ambrosiei

1. Introducere

Perioada de la sfârșitul secolului trecut, azi destul de îndepărtată pentru a mai putea fi analizată în adevărata ei perspectivă, a oferit, vreme îndelungată, un teren fertil de studiu pentru istoricul de artă. Este totuși destul de surprinzător faptul că literatura de specialitate a întârziat să înțeleagă pe deplin arhitectura și arta aplicată a timpului, manifestând, în schimb, un interes deosebit pentru literatură, pictură și sculptură. Abia în anii de după cel de al doilea război mondial

se ajunge la o cunoaștere mai cuprinzătoare a artei aplicate cât și a problemelor ei specifice, a expresiei stilistice, într-un cuvânt a tot ceea ce înseamnă *Art Nouveau*. Una din cauze o constituie faptul că, în deceniile al treilea și al patrulea, deși extrem de apreciată de anumiți reprezentanți ai avangardei cum ar fi grupul Bauhaus, mișcarea *Art Nouveau* a fost în general considerată ca una din numeroasele fenomene stilistice „nereușite” ale secolului al XIX-lea. O altă cauză constă în faptul că în timpul celui de al patrulea deceniu al secolului al XX-lea repulsia față de ornamentație a făcut ca aceasta să fie considerată prin excelență decorativă și superficială. Există probabil suficientă lume care să-i dea dreptate celui proprietar din Granada care a fixat o plăcuță pe fațada clădirii sale în stil *Art Nouveau* cu următoarea inscripție: *De esta fachada no es responsable el actual propietario* (De această fațadă nu răspunde proprietarul actual).

În linii generale, e adevărat că artefactele unei generații par depășite pentru generația următoare. Acest lucru e valabil mai ales pentru acele creații care se află sub influența nemijlocită a curentelor modei. Cu toate acestea, atunci când aparțin generației bunicilor noștri, ele capătă de îndată un anume interes, mai ales dacă se caracterizează printr-un înalt nivel de măiestrie. În aprecierea valorii artefactelor străbunilor noștri, ne simțim pe un teren mult mai solid: bijuteriile au devenit deja moștenire de familie, iar piesele de mobilier au dobândit statutul unor obiecte de artă. Obiectele aparținând perioadei *Art Nouveau* au atins totuși acest stadiu cu mult înainte de a se fi încheiat cuvenita perioadă de timp.

Aceasta se datorează, în parte, atracției pe care o simțim astăzi pentru înaltul nivel de măiestrie al epocii, dar și faptului că însăși natura curentului *Art Nouveau* i-a conferit încă de timpuriu acestuia aparența unui stil tipic, la același nivel cu expresiile independente din perioadele anterioare. Cu excepția calităților pur artistice ale stilului, care interesează în egală măsură și generația noastră, există probabil un motiv mai profund pentru care suntem astăzi în situația de a-l prețui.

Mișcarea *Art Nouveau* conține într-o oarecare măsură un compromis, un dualism: în privința aspectelor cotidiene, obișnuite, exponenții săi gândeau și acționau practic, fără să stabilească o legătură prea îndepărtată cu teoriile estetice ale epocii lor. Teoriile au rămas zăvorâte în turnul de fildeș. Interesul deosebit arătat în ziua de azi perioadei *Art Nouveau* s-ar putea datora de fapt și recunoașterii unui dualism similar determinat de presiunea puternică pe care o exercitau, în vremea aceea, pe de o parte problemele de ordin material și dezvoltarea tehnică, iar pe de altă parte atitudinea estetică a artistului și evadarea sa în curente care interesează doar pe cei aleși. Dezvoltarea tehnică de astăzi ne îndreptățește să fim plini de uimire și teamă și e ușor, așadar, să te identifiți cu artiștii idealiști din epoca *Art Nouveau* care, prin rafinamentul lor estetic, se aflau în opoziție cu această dezvoltare similară. Admirația și interesul publicului de astăzi față de stilul *Art Nouveau* s-ar mai putea explica și prin faptul că acest stil a cultivat cu predilecție arta aplicată, încercând s-o aducă la același nivel cu pictura. După cum bine știm, o evoluție similară a avut loc după cel de al doilea război mondial: arta decorativă a atins un nivel care se cere apreciat din punct de

vedere artistic, în vreme ce pictura și sculptura perioadei *Art Nouveau* au cultivat deseori cu precădere valențele decorative ale abstractizării. Arhitectura, pictura, sculptura și arta decorativă ne apar azi din nou contopite într-o manieră similară cu cea din *Art Nouveau*.

Nu tăgăduim, de bună seamă, interesul pe care-l simțim în prezent față de curentul *Art Nouveau*. Acest interes se remarcă cel mai pregnant în arhitectură, nu numai în ideea ornamentului arhitectonic în sine, și a decorațiilor mai mult sau mai puțin gen *Art Nouveau*, cât și în egală măsură în tratarea asimetrică și vădit plastică a întregii clădiri, la modul practicat de Gaudí la începutul secolului. În același timp, nu e surprinzător faptul că vreme îndelungată lumea s-a simțit deconcertată de fenomenul *Art Nouveau*. Însuși termenul „funcție” ne sugerează distanța ce desparte arta aplicată de arhitectură. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea funcția se exprima în decorație, iar în prima jumătate a secolului XX, aceasta se manifesta în construcție. Din punct de vedere istoric *Art Nouveau* ocupă o poziție intermediară între cele două: *decorația devine simbol al funcției*.

Istoricii de artă germani au fost primii care și-au îndreptat atenția care stilul *Art Nouveau* studiind pentru început versiunea germană a acestui *Jugendstil* (stil tânăr). În 1925 Ernst Michalski publica *Die Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils*¹ urmată în 1934 de lucrarea lui Fritz Schmalenbach *Jugendstil, Ein Beitrag zur Théorie und Geschichte der Flächenkunst*², iar în 1941 apărea lucrarea lui Friedrich Ahlers-Hestermann, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*³. Totuși este interesant de menționat faptul că încă din 1929 Salvador Dalí, multilateralul spaniol, vorbea despre „arhitectura delirantă a stilului modern”, adică *Art Nouveau*, ca despre „cel mai original și cel mai extraordinar fenomen din istoria artelor” (i). Prin apariția în 1936 a lucrării lui Nikolaus Pevsner *Pioneers of the Modern Movement*⁴, în edițiile mai recente *Pioneers of Modern Design*⁵ (1949, 1960 și 1964), acest fenomen a fost situat într-un context internațional, proces care a fost continuat de opera remarcabilă, nepublicată însă, a lui Henry Hope referitoare la sursele stilului *Art Nouveau*. Primele mari expoziții au apărut abia după război: în cadrul Muzeului de Artă Aplicată de la Zürich expoziția lui Hans Curjel, *Um 1900. Art Nouveau und Jugendstil*⁶, și la muzeul londonez Victoria și Albert, expoziția lui Peter Floud, *Victorian and Edwardian Decorative Arts*⁷, ambele în 1952, cu cataloage instructive, fiecare în felul său specific.

Acestea au fost urmate de o serie de alte expoziții, care au avut un ecou mai

¹ Importanța istorică a evoluției mișcării *Jugendstil*

² *Jugendstil*-ul, contribuție la teoria și istoria artei suprafețelor

³ Sfârșitul unei epoci, afirmarea artei tinere în preajma anului 1900

⁴ Pionierii mișcării moderne

⁵ Pionierii designului modern.

⁶ În jurul anului 1900. *Art Nouveau* și *Jugendstil*

⁷ Artele decorative în perioada victoriană

mare ori mai mic, atât pe plan național cât și internațional. Printre cele mai renumite, având fiecare publicații importante, se numără expoziția de la muzeul de artă modernă din New York cu prezentarea *Art Nouveau Art and Design at the Turn of the Century*⁸ și expoziția din München cu catalogul *Aufbruch zur modernen Kunst*⁹, ambele în 1958; și în cele din urmă expoziția de la Paris din 1960 – 1961, cu catalogul *Les sources de XXe Siècle*¹⁰ care a constituit baza lucrării *The Sources of Modern Art*¹¹ de J. Cassou, E. Langui și N. Pevsner apărută în 1962. Trebuie să menționăm de asemenea *Sezession – Europäische Kunst um die Jahrhundertwende*¹², publicată la München în 1964, și *Wien um 1900*¹³ publicată în același an la Viena.

În deceniul al șaselea al secolului al XX-lea s-au organizat expoziții ale unor artiști mai reprezentativi din această perioadă – la Zürich s-au expus operele lui Henry van de Velde, la New York operele lui Gaudí și Tiffany, iar la Chicago cele ale lui Sullivan. În 1958 a apărut lucrarea lui Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*¹⁴, primul studiu temeinic despre arhitectura *Art Nouveau*. Opera lui Mackintosh a fost tratată într-o excelentă monografie de către Thomas Howarth, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*¹⁵, 1952. În 1956, în lucrarea sa *Sources of Art Nouveau*¹⁶, autorul prezentei lucrări a cercetat precursorii și climatul estetic al stilului, în timp ce Renato de Fusco a studiat versiunea italiană a acestui stil în *il floreale a Napoli*¹⁷, 1960. În același an a văzut lumina tiparului lucrarea lui L. Gans, *Nieuwe Kunst*¹⁸, care explică fenomenul *Art Nouveau* din Olanda, iar în 1964, s-a tipărit cuprinzătorul catalog al Elisabetei Stavenow-Hidemark *Svensk Jugend*¹⁹ cu prilejul expoziției de la Stockholm.

Au mai apărut în ultimul timp alte trei lucrări de autori germani, fiecare extrem de importantă în felul său. În 1959, Helmut Selig a publicat *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*²⁰ care conține articole scrise de un număr de specialiști privind diferite aspecte ale stilului, de la arhitectură la porțelan și scenografie. În

⁸ Arta și desenul *Art Nouveau* la sfârșitul secolului

⁹ Afirmarea artei moderne.

¹⁰ Sursele secolului XX

¹¹ Izvoarele artei moderne

¹² Stilul Secesionist. Arta europeană la sfârșitul secolului

¹³ Viena la 1900

¹⁴ Arhitectura: secolele XIX și XX

¹⁵ Charles Rennie Mackintosh și mișcarea modernă

¹⁶ Sursele curentului *Art Nouveau*

¹⁷ Stilul floral la Napoli

¹⁸ Arta Nouă

¹⁹ Tineretul suedez

²⁰ Stilul tânăr. Drumul către secolul XX

1962 a apărut lucrarea lui Robert Schmutzler, bogat ilustrată, *Art Nouveau-Jugend* (ediția în limba engleză, 1964) care vorbește nu numai despre evoluția stilului dar și despre precursorii acestuia. Anul următor Hans H. Hofstätter și-a publicat lucrarea *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*²¹, o amplă și universală trecere în revistă a stilului în pictură, și lucrarea lui Italo Cremona, *Il tempo dell'Art Nouveau*²², care a fost publicată în 1964. Cele mai recente lucrări în acest domeniu aparțin lui Gerhard Bott, *Kunsth Handwerk um 1900*²³, și Maurice Rheims, *L'Art 1900*²⁴, ambele publicate în 1965. Numărul mare de articole bogat ilustrate din periodicele de arhitectură din deceniile al șaselea și al șaptelea ne-au ajutat să ne îmbogățim imaginea despre acest stil, subliniind în același timp interesul pe care l-a trezit în rândul arhitecților contemporani. Pornind de la acest studiu ne putem face o imagine comprehensivă a fenomenului stilistic *Art Nouveau*, a ambianței și evoluției sale, deși mai rămân încă suficiente aspecte de cercetat.

Art Nouveau e un stil cu multiple rădăcini și precursori, de la mișcarea prerafaelită până la mișcarea *Arts and Crafts*, de la Renașterea gotică la Renașterea celtică, de la William Blake la Walter Crane, de la orientalism la simbolism și istoricism. Îl întâlnim pentru prima oară în Anglia în ambianța prolifică și experimentală a curentului *Arts and Crafts* (arte și meșteșuguri) din deceniile al 8-lea și al 9-lea ale secolului al XIX-lea, când a apărut sub forma a ceea ce s-ar putea numi stilul *Art Nouveau* englez timpuriu sau stilul proto-*Art Nouveau* englez. Printre exponenții săi de frunte au fost Crane, Dresser și Mackmurdo. S-a dezvoltat în artele aplicate, cu o deosebită preferință pentru bidimensional, în textile, tapete, etc. Aceste curente sugerează versiunea continentală. Dar stilul ale cărui semințe fuseseră deja sădite n-a ajuns niciodată să dea rod în Marea Britanie. Nu s-a conturat în cele din urmă un curent *Art Nouveau* deplin format, în schimb artiștii au continuat cultivarea unui stil elegant ce s-a dezvoltat din mișcarea *Arts and Crafts*. Avântul continental al stilului *Art Nouveau* în arhitectură și artele aplicate a reprezentat un fenomen relativ brusc pe la începutul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea; *Art Nouveau*-ul apare la Bruxelles în anii 1892 – 1893 ca stil bine încheșat, în opera dinamică și strălucitoare a lui Victor Horta, stilul fiind susținut și de câțiva arhitecți de talia lui Hankar, Serrurier-Bovy și van de Velde. În această țară îl găsim nu numai în arta aplicată, ci mai apare și ca o metodă nouă de decorație interioară, și ca stil propriu în arhitectură. Grație lui van de Velde stilul depășește granițele trecând în Germania, unde mișcarea *Jugendstil* – o căutare conștientă spre reînnoire – a dat roade ceva mai târziu în cele două centre de la München și Darmstadt.

²¹ Istoria picturii europene Jugendstil

²² Perioada curentului *Art Nouveau*

²³ Arta în jurul anului 1900

²⁴ Arta 1900

În Germania stilul și-a luat denumirea de la revista *Jugend* care începuse să apară din 1896. În mare măsură, acest stil fusese legat de periodicele timpului. În timpul deceniului al nouălea au fost fondate în Europa nu mai puțin de o sută de periodice de artă. Toate aceste periodice erau consecința firească a unei dorințe intense de a reînnoi arta, reflectând puternicul interes manifestat în special pentru artele decorative. Valul de periodice ne ajută să explicăm și răspândirea rapidă a stilului. Conținând cele mai bune tradiții franceze, stilul dobândește, în arta aplicată din Franța, o expresie mai rafinată și mai elegantă decât în orice altă parte. Centrul său natural este Parisul, având drept promotori pe arhitectul Hector Guimard și bijutierul René Lalique, în vreme ce artistul în sticlă Emile Gallé fondează și conduce școala de la Nancy. Parisul este acela în care stilul *Art Nouveau* își stabilește așadar centrul internațional.

În 1895 Samuel Bing își deschide în capitala Franței atelierul *L'Art Nouveau*, firma împrumutând numele stilului. Curentul *Art Nouveau* ajunge la apogeu ca autoritate de creație și popularitate cu prilejul mării expoziții internaționale din 1900.

Dacă ne putem îngădui să folosim termenul *Stilul Art Nouveau Superior* se poate spune că acesta coincide celei de a doua jumătăți a deceniului al nouălea când acest stil a înflorit prin toată Europa invadând practic fiecare gen. Termenul *Art Nouveau* nu este folosit de regulă în pictură, în mare măsură, deoarece este atât de strâns legat de arhitectură și artele aplicate dar și pentru că în pictură au apărut o serie de variante în diferite perioade. Evoluția stilului în a doua jumătate a deceniului al zecelea a rezultat într-o bogăție de variante naționale, fiecare cu propriile caracteristici particulare. În Scoția, unde stilul se manifestă relativ târziu, acesta este martorul apariției unei versiuni deosebite și extrem de sofisticate, cu centrul în Școala de la Glasgow, condusă de Charles Rennie Mackintosh. Olanda și-a adus o contribuție specială, accentul punându-se aici pe un stil mai sobru și, într-un anume fel, de inspirație engleză, în proiectarea mobilierului, dar în același timp a suferit și influența unor stimuli de factură orientală. În Scandinavia s-a contopit uneori cu un stil cu dragoni, de inspirație medievală, dând naștere unui stil viguros și total independent cu marcate trăsături național romantice. În Italia, unde tradițiile clasice erau bine înrădăcinate în arhitectura și arta industrială, stilul *Art Nouveau* a apărut ceva mai târziu, atingând abia în 1902 la Expoziția de la Torino, când Sommaruga și d'Aronco activau ca arhitecți. Aici, trăsăturile dominante ale stilului constau în păstrarea unor legături cu Anglia și o predispoziție către desenul floral. Totuși țara în care stilul a atins limbajul artistic cel mai adecvat a fost Spania, unde acesta s-a rezumat aproape în exclusivitate la arhitectură, avându-l pe Antonio Gaudí ca spirit creator al curentului. Stilul s-a limitat în special la Barcelona, unde nu numai că și-a făcut apariția uimitor de devreme, dar a persistat timp îndelungat, după ce în restul Europei stilul *Art Nouveau* atinsese deja apogeul. În Elveția stilul a fost reprezentat în pictură, cea mai de seamă contribuție adusă stilului fiind opera lui Ferdinand Hodler. După cum remarcă Henry Russell Hitchcock, varianta americană *Art Nouveau* în loc

să-și aibă sorginea direct în Europa, pare să evolueze ca stil independent, vădind o deosebită predilecție către arhitectură, personalitatea de prestigiu fiind Sullivan. Tiffany, apreciat pentru lucrările sale în sticlă, se evidențiază în egală măsură. Recent a fost readusă la lumină o variantă *Art Nouveau* florală în țările orientului european. Totuși, în aceste țări, stilul nu a atins desăvârșirea și nici nu putem afirma că ar fi avut vreo influență asupra evoluției generale a artelor, în Austria, unde se aflau artiști ca Gustav Klimt, stilul a înflorit mai ales în pictură și ilustrația de carte. Joseph Hoffmann rămâne figura cea mai reprezentativă în arhitectura austriacă, dar, încă înainte de 1900, Otto Wagner sugera un drum nou în arhitectură, care avea însă să treacă pe lângă curentul *Art Nouveau*. Aruncând o privire asupra stilului rectiliniu vienez și a ambianței în care s-a format acesta am putea considera că ne aflăm în fața unei „contra-mișcări”. Deși întruchipează tendințe care conțin elemente esențiale *Art Nouveau*, însă, cu alte trăsături, cum ar fi repulsia față de ornament, stilul vienez se opune total atât stilului cât și spiritului *Art Nouveau*. De fapt, stilul de la Viena e mai apropiat de Mișcarea Modernă și de evoluția stilistică a secolului al XX-lea decât curentul *Art Nouveau*.

2. Definirea stilului

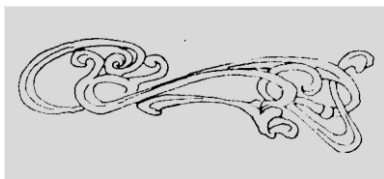
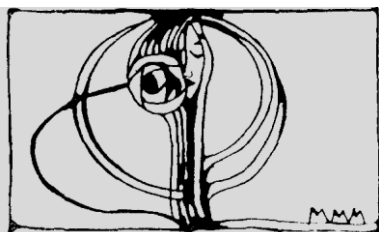
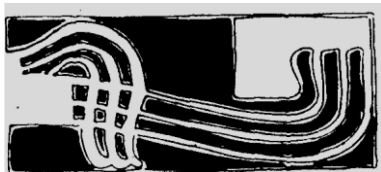
Concepția formei

Linia asimetrică ondulatorie care se termină printr-o mișcare ca de bici, încărcată parcă de energie, constituie principala caracteristică de ordin ornamental a stilului *Art Nouveau*.

Această linie poate fi elegantă și grațioasă, așa cum apare în Scoția, ori cu mai multă pondere dinamică, respirând o „contra-mișcare” ritmică așa cum o vom întâlni în Belgia și Franța. Uneori e lineară, alteori devine mai plastică și mai plină. Aceasta este caracteristica comună după care recunoaștem, de fapt, stilul și care-i conferă notorietatea. Și totuși această linie ondulatorie reprezintă doar un aspect limitat și exterior al stilului *Art Nouveau*. Oricât de fascinantă ar putea fi ornamentația, ea dobândește un sens mai adânc atunci când e privită într-un context mai amplu și e raportată la o suprafață reală ori la un obiect tridimensional. În cel din urmă caz, ornamentul poate să izbucnească cu pasiune, să crească, să se avânte în forma unei spirale, ori poate să se încolăcească în jurul obiectului, învăluindu-l. Stilul în sine manifestă tendința de a cuprinde și transforma obiectul și materialul până ce acesta devine o masă docilă, subjugată ritmului linear. Dar ornamentația mai poate urma și o evoluție estetică independentă, la suprafața obiectului. Proporțiile suprafeței, nuditatea ei, caracterul pot fi puse în evidență printr-o ornamentație elegantă, formal închisă și bine plasată. Nu e surprinzător faptul că stilul s-a dovedit a fi o sursă de inspirație în arta ilustrației de carte și a afișului.

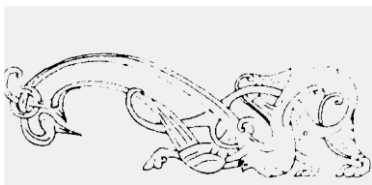
Întotdeauna vie, în permanentă mișcare, ornamentația apare în același timp echilibrată. Spre deosebire de ornamentația statică din mai toate perioadele

stilistice, în *Art Nouveau* ea apare, în egală măsură, atât în mișcare cât și într-o stare de echilibru. Privind mai în adâncime remarcăm strădania de a stăpâni mișcarea prin intermediul unei armonii bine echilibrate.



(de la stânga la dreapta)

1. Margaret MacDonald, *Vinietă*, 1901.
2. Gaillard, *Mâner de birou* executat în 1901.
3. Hoffmann, *Vinietă* pentru *Ver Sacrum*, 1898.





1. Eckmann, *Vinietă pentru Pan*, 1896.
2. De Bazel, *Vinietă*, 1896.
3. Henrik Bull, Ornament din balustrada clădirii guvernamentale din Oslo, 1901 – 1906.

Încercând să pătrundem mai profund în natura ornamentației *Art Nouveau* vom afla că uneori aceasta poate constitui o trăsătură a obiectului care încearcă să exprime ceva. Aceasta se poate referi atât la funcția sa de artefact, dar poate fi și un element pur estetic. Ne apropiem așadar de semnificația decorației *Art Nouveau* ca factor simbolic, în această privință aspectul cel mai important este capacitatea sa de a sublinia structura formei și apoi de a contopi atât obiectul cât și ornamentul lui într-o entitate organică: scopul devine astfel unitatea și sinteza.

Dar calitățile ornamentale ale stilului *Art Nouveau* pot fi remarcate și într-un context simbolic mai direct, și e posibil ca această ambianță simbolică să fi jucat de fapt un rol mai important decât suntem noi în măsură să concepem astăzi. „*Pour bannir le symbole du décor, il faudrait chasser du firmament notre satellite*” (Pentru a elibera decorația de simbol ar trebui să smulgem luna de pe firmament) (ii), după cum s-a exprimat Emile Gallé în 1900. Ornamentația care înmugurește și se dezvoltă reflectă, așadar, elemente esențiale ale stilului *Art Nouveau*, forța însăși și resursele creatoare ale acestuia. Sunt alese diferite elemente naturale: mlădița plină de sevă, arborele tânăr; dar cel mai important rămâne mugurele. În granițele acestei lumi ornamentale, evoluează o întreagă iconografie pe care o vom analiza ceva mai îndeaproape în legătură cu simbolismul și ambianța literară.

Deși stilul își are trăsăturile sale universale comune, cu timpul, au apărut variante naționale; dar cum acestea sunt doar într-o anumită măsură determinate național, ar fi mai bine să considerăm diferite aspecte ale formei.

Putem distinge în total patru asemenea aspecte. În primul rând apare o concepție abstractă și de structură uneori aproape sculpturală, care manifestă în același timp și un puternic caracter dramatic. În al doilea rând, în Franța, găsim un stil floral de o vădită inspirație vegetală, în care se acordă o deosebită importanță elementului organic și de creștere. În sfera cultural-geografică franco-belgiană se evidențiază în general tendința structurală, acordându-se cea mai mare atenție ornamentului ca simbol structural.

Și în Italia stilul tinde spre floral, dar fără aceeași evidențiere a structurii. În cel

de al treilea rând există și o concepție lineară bidimensională și literar simbolică, care se manifestă mai ales în Scoția, la grupul alcătuit în jurul lui Mackintosh. În toate aceste trei versiuni ale stilului, asimetria bine echilibrată devine un scop în sine.

Cea de a patra concepție pe care o vom întâlni este constructivă și geometrică, manifestată în special în Germania și Austria. Acestor concepții esențiale li s-ar mai putea alătura una de inspirație animalieră, care predomină în Scandinavia și Scoția. Folosind *entrelac*-ul cu multă generozitate, această variantă reprezintă șerpi și reptile.

Dacă ne-am da seama de pericolele unei generalizări de acest fel și am fi gata să recunoaștem bunăoară, că modelele simetrice de tip *Art Nouveau* ale lui Louis Sullivan nu se prea încadrează în contextul general, dacă am admite că și Germania a fost martora unui viguros *Jugend* floral ca și a unor tendințe profund abstracte și structurale, ar fi poate util să arătăm diferitele variante pe care le îmbracă acest stil, pentru a pătrunde până la caracteristicile sale reale.

Stilul Art Nouveau abstract și structural simbolic a cunoscut cea mai plenară înflorire în sfera culturală franco-belgiană. În această variantă *Art Nouveau* formele naturale sunt astfel transformate, încât aproape nu mai pot fi recunoscute, iar motivele decorative sunt la rândul lor prefăcute într-un limbaj artistic cu desăvârșire abstract, caracterizat în general de o mare plasticitate și dinamism. Putem adopta oricare din aceste două puncte de plecare, trăsătura caracteristică a stilului rezultând din faptul că materialul în sine și calitățile sale au o importanță secundară, structura și forma principală a obiectului fiind subliniate prin intermediul unor „linii de forță” care pleacă deseori din punctele centrale, ca nervii din sistemul organic. De regulă și acest limbaj artistic evidențiază construcția obiectului sau importanța structurală a unei anumite trăsături, forma prehensibilă a stinghiilor dintr-o anumită piesă de mobilier ori relația dintre un corp de iluminat și sursa reală de lumină. Decorația executată de Guimard pentru Metro și proiectul său pentru anumite părți de construcție sunt extrem de edificatoare în acest sens. Ornamentul poate de asemenea să sublinieze și să simbolizeze această structură, astfel încât putem vorbi într-adevăr despre ornament ca simbol al structurii.

Stilul Art Nouveau floral și organic a înflorit cu precădere la Nancy în mâna marelui său maestru, Emile Gallé. Gallé s-a prezentat la Expoziția de la Paris din 1900 cu o masă de lucru cu marchetărie din diferite esențe. Între picioarele postamentului putem remarca motive florale care curg și se ondulează ritmic într-un joc linear. Partea superioară poartă inscripția *Travail est Joie* (munca înseamnă plăcere). Inscripția ca atare și folosirea citatelor literare sunt definitorii pentru Gallé, acestea reflectând înclinația spre simbol și literatură, frecventă în opera sa. Scopul nu urmărește doar ca funcția să fie exprimată prin intermediul construcției, ci și prin decorație – concepție ale cărei rădăcini se află mult mai în

urmă tocmai în secolul al XIX-lea. Natura, plantele și florile, au furnizat marea sursă de inspirație, dar numai prin recrearea organicului, în termenii unor diferite simboluri, această sursă poate fi folosită la adevărata ei valoare. Nicăieri într-altă parte floarea n-a mai fost recreată cu atâta generozitate ca în studioul său. Deviza sa putea fi văzută deasupra ușii: „În adâncurile codrilor, pe malurile apelor, în mușchi, acolo se află rădăcinile noastre” (iii).

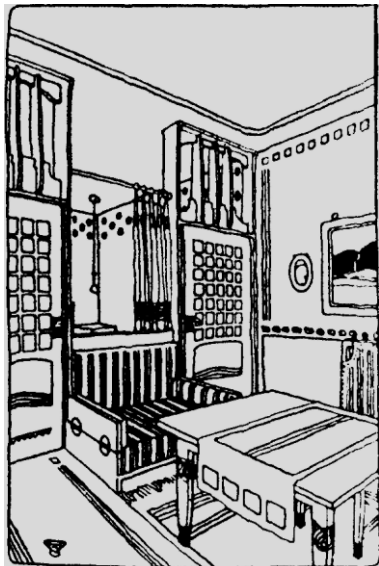
Concepția liniară bidimensională și simbolică a stilului *Art Nouveau* a atins culmile eleganței prin Școala de la Glasgow. Unul dintre principiile decorative fundamentale ale Școlii l-a reprezentat valoarea decorativă a liniei și care ar putea fi considerat, de fapt, punctul său de plecare artistic. La fel de importantă a rămas, totuși, aspirația sa către o formă în același timp încordată și elegantă. Proiectul lui Mackintosh pentru o Ceainărie, 1903 – 1904, este un exemplu desăvârșit de interior extrem de sofisticat aparținând acestei școli. Decorațiile sunt liniare și total bidimensionale; detaliile de ornament amintesc muguri stilizați ori boabe de fasole. Introducerea unor siluete feminine dezinvolve învăluite în conturul unor picături de lacrimi care cad ori se circumscriu unor tipare liniare, este de asemenea specifică. Totul se subordonează unor principii decorative clare și precise neexistând nicio tendință spre un efect de profunzime ori de iluzie.

În cadrul școlii de la Glasgow s-a dezvoltat o ornamentație simbolică independentă de obiect, de structura ori funcția sa și care constă în esență în inimi, muguri, bulbi încolțiți, contururi în formă de ou, stilizate și vădit abstracte. Aceste ornamente pot fi mai bine percepute dacă le considerăm simboluri asociate cu viața și evoluția.

Deosebirea dintre varianta scoțiană și aspectul structural abstract și floral, organic al stilului o constituie ritmul liniei și forma robustă a curbei. Ritmul de sorginte franceză este ca de bici, sfichiuitor, o formă viguroasă aptă să producă mișcări abrupt contorsionate și dinamice. Nu astfel se petrec însă lucrurile la Glasgow, unde curbele curg lin și unde linia se înclină de regulă mai puțin abrupt, dar prin contrast mai lungă și prea accentuată, nepermițând astfel crearea unui efect de repaus. Acesta e motivul pentru care factorul de tensiune din linie este diminuat: ritmul final nu mai azvârle linia în spațiu; aceasta ricoșează închizând conturul, care apare astfel mai controlat, mai lipsit de dinamism și de temperament decât l-am cunoscut de cealaltă parte a Canalului Mânecii.

Cea de a patra concepție a stilului *Art Nouveau* este *constructivă și geometrică*. Se găsește în opera lui Serrurier-Bovy și Mackintosh și de asemenea în Germania și Austria. În special van de Velde a cultivat un constructivism de tip *Art Nouveau*, folosind din belșug suporturi în arc și lineari. Spre deosebire de concepția *Art Nouveau* structural abstractă, ornamentul este aici ferm ancorat în suprafață. În Austria, avansând mai mult înspre constructivism și rectilinearism, ornamentul geometric, pătratul și cercul au devenit un scop în sine, de fapt s-au atins extremele a ceea ce numim *Art Nouveau*. Nicăieri semnificația simbolică nu e mai redusă ca aici: planta nu mai crește, floarea a luat locul mugurelui. În 1898

Hoffmann a proiectat un interior în care remarcăm în primul rând principiul cumulativ caracteristic decorației interiorului austriac din această perioadă. Tendința de a realiza o fuziune coezivă, în care fiecare trăsătură să se îmbine cu următoarea, este aici inexistentă. În vreme ce fiecare piesă individuală de mobilier reprezintă o parte dintr-un întreg, ea este în același timp un obiect complet independent în compoziția spațiului. Mai mult, pătratul va deveni aici cel mai comun motiv decorativ și în același timp vom remarca aprecierea exactă a ornamentului în funcție de suprafața nedecorată.



Hoffmann, Desen de interior, 1898.

Dacă ar fi să trasăm niște linii precise de demarcație după criteriul formei, s-ar părea că stilul *Wiener Sezession* rectiliniu și geometric se situează dincolo de limitele mișcării *Art Nouveau*. Totuși, Hans Curjel avea dreptate când remarcă în 1952:

Dacă dinamica lineară constituia un mijloc de exprimare la sfârșitul secolului, creația bazată pe elemente geometrice era tot atât de importantă. La începutul perioadei, pe la 1900, trăsăturile rectangulare exercitau o putere de atracție la fel de mare ca și forțele dinamice care curgeau dincolo de undele... Folosirea mijloacelor geometrice nu presupune diminuarea sensibilității artistice ori forței imaginației (.iv

Curentului geometric îi lipsește, într-adevăr, noțiunea structural simbolică și organică care are o importanță fundamentală pentru stilul *Art Nouveau*. Ne

putem, desigur, întreba dacă limbajul acestui stil trebuie sau nu să fie etichetat drept *Art Nouveau*. Într-o oarecare măsură se îndepărtează mult de accepțiunea generală a stilului. Pe de altă parte el întruchipează aceleași idei de bază cum ar fi dorința de a crea o „Artă Nouă”. Atâta vreme cât ornamentul și decorația constituie o parte esențială a concepției de formă stilul austriac trebuie inclus în cercetarea noastră.

Predilecția pentru ornamentația animalieră cu greu ar justifica o denumire specială, deoarece e mai puțin importantă decât celelalte, și mai mult, acesta se limitează mai ales la lucrări în metal, în argint și la bijuterii. În Scandinavia și într-o măsură oarecare și în Anglia elemente de stil normand au fuzionat cu stilul *Art Nouveau*, rezultatul fiind o simbioză stilistică, o componentă a acesteia reprezentând ornamentația romanică animalieră, cu *entrelac*, format din șerpi încolăciți, iar cealaltă, linia elegantă și ritmică a *Jugendstil*-ului german. Lebede, caracatițe și meduze sunt și ele folosite în ornamentație, datorită ritmului alunecător pe care asemenea ființe îl îndreptățesc pe creator să-l reproducă. O altă formă de inspirație din lumea animalieră se poate afla în opera lui René Lalique în care Femeia se contopește deseori cu alte creaturi ale Naturii. Bijuteria reprezentând o femeie pe jumătate înghițită, redă cu precizie îmbinarea morbidului cu sordidul, care a înflorit în anii 1890 și care ilustrează transformarea deplină a personalității feminine: femeia e prezentată acum ca una din acele făpturi ale nopții, animal veninos și de pradă. Adeseori ea se asociază și cu plantele în creștere care se agață mângâietor de ea; dar aceasta exprimă deseori o idee mult mai profundă și anume alianța intimă și adâncă cu Natura.

Evidențierea acelor aspecte care *nu* ne apăreau ca inerente la începuturile ori în evoluția mișcării *Art Nouveau* este tot atât de importantă. Istoria artei cunoaște multe forme de cultură care să fi cultivat un ritm linear legănat, contururi încărcate de energie și un grațios joc de linii. Putem găsi ornamente de tip *Art Nouveau* în cultura cretană și în cea miceniană; Dalí pretinde s-o fi găsit în arta greacă; ne este familiară din ornamentația vremurilor merovingiene, de la perioada Viking din stilul Jelling și stilul Urnes, în broderia și sticla persană, în cultura japoneză și în broderiile englezești din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. În toate aceste forme de artă și probabil în multe altele se pot găsi elemente ornamentale de inspirație *Art Nouveau*, chiar și schițe a căror asemănare ne frapază. Cu toate acestea, este clar că niciuna nu are vreo legătură cu stilul *Art Nouveau* și similitudinea nu trebuie confundată cu cauzalitatea. Căci o analiză comparativă nu sugerează nici pe departe că în aceste culturi atât de deosebite ar exista factori comuni, care în împrejurări date să fie capabili să producă imagini stilistice analoage celor din mișcarea *Art Nouveau*.

Stilul e produsul precursorilor secolului al XIX-lea; a fost creat în ultimul sfert al celui veac înflorind în perioada de pe la sfârșitul secolului și punându-și pecetea pe aproape toate genurile de artă.

Pe măsură ce stilul *Art Nouveau* se răspândea treptat și dobândea popularitate, i s-au atribuit o mulțime de nume și etichete – fenomen care este simptomatic pentru strădania acestui veac spre o concepție stilistică acceptabilă. Printre numele cele mai populare găsim *Paling stijl* (*paling* este termenul flamand pentru tipar) numele pe care l-a dobândit curând în Belgia, ca și *Style Nouille* (stil spaghetti) care era porecla pe care i-o dăduse Paul Morand. Denumiri cum ar fi *Mouvement belge*²⁵ și *Ligne belge*²⁶ sunt mai curând expresia unei conștiințe naționale belgiene și în plus apar denumiri cum ar fi *Style 1900*²⁷, *Modern Style*²⁸ cel din urmă făcând aluzia la legăturile sale cu Anglia, în vreme ce *Style Moderne*²⁹ era de asemenea mult folosit în Franța.

În 1901 van de Velde menționează denumiri ca *Veldescher Stil*³⁰, *Stil van de Velde*³¹, dar remarcă că la Dresda și Berlin opera sa se numea *Schnörkelstil* (stilul în spirală) și *Bandwurmstil* (stilul tenie) în timp ce *Kölnischer Zeitung* îl numea *Wellenstil* (stilul undă). Alte porecle germane erau *belgischer Bandwurm* (tenie belgiană), *gereizter Regenwurm* (râmbă agitată) și *moderne Strumpfbandlinien* (liniile jartieră modernă), în timp ce termenul *Jugendstil* (stilul tânăr) a înlocuit curând denumiri ca *Neu Stil* (stilul nou) și *Neudeutsche Kunst* (noua artă germană). Denumirea germană este, după cum am mai spus, luată din periodicul vioi și libertin *Jugend*, ale cărui prime ediții circulau la München în ianuarie 1896. Aici îl aflăm pe Otto Eckmann delectându-și cititorii cu vinietele sale florale *Art Nouveau*, în compania altor artiști cu trăsături *Art Nouveau* certe; la trei sau patru ani după fondarea acestui periodic, termenul *Jugendstil* se înrădăcinase și se folosea deja în arta aplicată. Nu e surprinzător faptul că stilul a purtat și numele unor anumiți artiști, după cum am mai menționat, ca în cazul lui van de Velde și întâlnim de fapt denumiri ca *Stilul Horta* sau *Stilul Guimard*.

În Austria fenomenul stilistic corespunzător a fost acoperit de termenul *Sezessionstil* (stilul secesionist) termen a cărui istorie merge până la uniunea pictorilor vienezi radicali și a sculptorilor vienezi fondată în 1897 sub denumirea de *Wiener Sezession*³².

În Italia stilul s-a chemat *Stile floreal*³³ sau *Stile Inglese*³⁴, deși cel mai

²⁵ Mișcarea belgiană

²⁶ Linia belgiană

²⁷ Stilul 1900

²⁸ Stilul Modern

²⁹ Stilul Modern

³⁰ Stilul lui van de Velde

³¹ Stilul van de Velde

³² Secesiunea vieneză

³³ Stil floral

³⁴ Stil englezesc

obișnuit titlu era *Stile Liberty* după *Liberty and Co.* Din Londra, una din cele mai importante case de modă din Europa, și în același timp fabricanți de pânză imprimată din bumbac.

Edmond de Goncourt este răspunzător de faptul că stilul a primit denumirea celebră de *Stil Yachting* încă din 1896. El spunea de fapt că mobila timpului era „empruntées aux hublots d'un navire”³⁵. La început francezii l-au denumit *Modern Style*. În 1901 un specialist francez în probleme de artă aplicată scria: „Spunem *Modern Style* pentru a ne reaminti de originea sa britanică”. Emile Gallé foloseași el această denumire ca și Emile Bayard în cel din urmă volum al seriei sale *L'Art de reconnaître les styles*³⁶. Trebuie remarcat totuși faptul că în Franța s-a operat o schimbare de nomenclatură în 1895, după ce Samuel Bing își deschisese atelierul său din Paris, cu o firmă de culoare portocalie pe care Arsène Alexandre, editorul revistei *Revue des Arts Décoratifs*³⁷ o descrie după cum urmează:

Deasupra celor două aureole solare imense lucrate în relief cu o exagerare violentă, lipsite de gust, care nu aparțineau nici unui stil, se puteau citi aceste două cuvinte, de o savuroasă modestie: *Art Nouveau*.

Pe vremea când francezii au ajuns la modă, propriul lor stil care provenea din curentul *Art Nouveau* și din atelierul lui Bing, și-a sporit popularitatea; denumirea sub care stilul va apărea în Franța este luată de la celebrul atelier. Referitor la acestea ar fi interesant să auzim părerea lui Bing însuși cu privire la acest nume:

La ivirea sa pe lume *Art Nouveau* nu emitea pretenția de a deveni un termen generic. Era pur și simplu numele unei instituții deschisă pentru a deveni locul de întâlnire al acelor tineri dornici să-și manifeste înclinațiile moderne.

La sfârșitul secolului al XIX-lea denumirea *Art Nouveau* a fost acceptată în toată Franța pe lângă alte denumiri mai vulgare folosite de oamenii de rând, cum ar fi *Style Métro*³⁸ – făcând aluzie la grilajul din fier proiectat de Hector Guimard pentru gările metroului din Paris, ori *Style rastaquouère* (stilul aventurierului străin). Categoric periodicul de înaltă ținută *L'Ameublement*³⁹ nu mai denumea mobilierul *Art Nouveau* prin *Genre Anglaise*⁴⁰ ci *Art Nouveau*. Era desigur firesc ca acest nume să se afirme de vreme ce termenul reflecta atât de complet veacul

³⁵ Împrumutată de la hublourile unui vas

³⁶ Artă de a recunoaște stilurile

³⁷ Revista artelor decorative

³⁸ Stilul metrou

³⁹ Mobilier

⁴⁰ Genul englez

și aspirațiile sale. Timp de jumătate de veac lumea fusese în căutarea unui stil nou. În 1849 John Ruskin scria:

Nu trece o zi fără să nu auzim că arhitecții noștri englezi se consideră originali și inventatorii unui stil nou...

și încă din 1836 Pugin își avertizase cititorii asupra pericolului imitației. În cercurile culturale din Franța în anii 1870 – 1880 speranța și necesitatea unei arte noi se exprima în mod constant. Van de Velde vorbea în 1894 de un curent *Art Nouveau* ce avea să vină, și prin care înțelegea o deplină reînnoire artistică. Aceasta era starea de spirit predominantă în anii 1890; în toial perioadei *la décadence* și *fin de siècle* lumea spera cu toată puterea în ivirea unei reînnoiri, a unui nou limbaj artistic, unei *Art Nouveau*, și unui nou *Jugend*, cu toată bogăția de simboluri pe care aceste cuvinte o conțin. Termenul *Arte Joven* (arta tânără) este un indiciu al aceleiași aspirații. S-a folosit în Spania pentru a descrie varianta catalană a mișcării *Art Nouveau*, și numele a fost extras din periodicul cu exact același titlu, fondat de Soler și Picasso la Madrid în 1901.

În Anglia termenul *Art Nouveau* s-a folosit pentru a descrie arta decorativă încă din 1896, deși la vremea aceea se referea la curentul de pe continent. În același an Victor Champier scria:

...nu este oare evident că expresia aceasta, *Art Nouveau*, prezintă doar o singură obiecție serioasă și anume minuția sa exagerat de pretențioasă? Aceasta indică un efort pur și simplu... Nu e cazul oare să acceptăm această expresie *Art Nouveau*, dându-i de acum înainte drept de acces în comentariile noastre?

În felul acesta s-au petrecut de fapt lucrurile; și după Expoziția de la Paris din 1900 și răspândirea stilului, termenul a devenit uzual. Țările de limbă germană s-au dovedit a fi o excepție, deoarece aici s-a întrebuițat și se mai folosește încă numele de *Jugend* atât în arta aplicată cât și în pictură. După ce această perioadă a devenit temă de cercetare pentru alți istorici de artă, mai cu seamă englezi și americani, numele *Art Nouveau* care, în general, s-a limitat la arta aplicată și arhitectură – pare să fi devenit universal acceptat, în vreme ce diverși alți termeni naționali au rămas ca denumiri ale diferitelor variante naționale ce au urmat.

3. Universul ideologic

Pe măsură ce veacul al nouăsprezecelea se apropia de sfârșit creștea dorința de a elibera arta de academismul care pătrunsese atât de puternic pretutindeni. Speranța într-o nouă artă era încurajată de ideea venirii unui alt secol și apariția unei arte noi. Acum se ivise în cele din urmă prilejul de a scutura tradițiile trecutului. Următoarea afirmație care datează din 1894 este specifică pentru această stare:

Ne aflăm la capătul unui secol; ne aflăm în fața încheierii unei perioade istorice. Omenirea e într-o stare de boală, când excitată de o emoție febrilă, când inertă, epuizată și descurajată. Acest lucru se aplică națiunilor civilizate. Ceva e pe moarte, ceva a murit demult. Și autorul adaugă aruncând o privire piezișă către Henrik Ibsen: Navigăm cu un cadavru în cală (vi).

Weltschmerz, décadence, fin-de-siècle și nostalgie de la boue, iată expresiile care erau pe buzele tuturor în timpul „veselilor ani nouăzeci”. Această stranie formă de declin era strâns legată de curentul simbolist din literatura franceză și belgiană și cu mișcarea estetică engleză. În 1893 Arthur Symonds, luceafărul acestei mișcări, o descria în următoarele cuvinte:

Literatura aceasta reprezentativă de astăzi... este într-adevăr o boală nouă, frumoasă și atrăgătoare.

Aceste curente literare, care în alte țări au fost capabile să stimuleze o latură neo-romantică, irațională sau mistică, se aflau într-o opoziție conștientă față de Naturalism și Pozitivism. În pofida unor diferențe de ordin național, aceste curente reflectă anumite trăsături de bază comune, *inter alia*, un sens marcat de sofisticare literară și o chemare către exotic. Ele reflectă de asemenea o resemnare intelectuală care este probabil legată de efectul psihologic pe care un secol care se stinge este în stare să-l exercite asupra unei generații tinere și pedante. Pozitivismul n-a fost capabil să rezolve toate problemele cu perspicacitate științifică. I-au scăpat cele mai rafinate subtilități ale minții omenești. S-a spus că pozitivismul a creat muzee de artă, nu însă și o artă. Scopul său nu mai era să înfățișeze, ori să descrie Natura, ci să evoce și să transmită impresii senzuale, într-o manieră subtilă și obscură, așa cum au făcut, de exemplu în poezie, Verlaine, Rimbaud și Mallarmé. Simbolismul n-a făcut nicio încercare de a-ți transmite impresiile prin intermediul unor mijloace exterioare naturaliste ori printr-un apel la rațiune, ci pur emoțional, folosind asemenea efecte cum ar fi ritmul muzical, sunetele și asociațiile sugestive. O trăsătură interesantă a simbolismului a constituit-o legătura strânsă dintre scriitori și alți artiști. În periodicele simboliste, care fuseseră fondate nu cu mult înainte, *La Plume*, 1889; *Le Mercure de France*, 1890, și *La Revue Blanche*, 1891 – Vallotton, Maillol, Bonnard, Denis și Toulouse-Lautrec, au găsit locul potrivit pentru a da glas talentului lor, ca să nu-i mai amintim pe Prouvé și Gallé, care au lucrat mână în mână. Întregul univers artistic era țesut în aceeași urzeală și era pătruns de aceleași idei. Aceeași situație era și în Anglia, unde îl întâlnim pe Swinburne, regele poezilor esteți, organic legat de prerafaeliți. El și-a dedicat drama *The*

*Queen Mother*⁴¹ poetului și pictorului Rossetti, iar poemul *Laus Veneris*⁴² lui Burne Jones, care la rândul său a dat un titlu identic unuia dintre tablourile sale.

Legăturile cu lumea muzicii erau chiar mai strânse. Aici Claude Debussy ocupă o poziție centrală. Faptul că la vernisajul primei expoziții *La Libre Esthétique* din 1894 de la Bruxelles, Claude Debussy și-a interpretat Cvartetul în sol minor și *la demoiselle élue* numită astfel după unul din poemele lui Rossetti, *The Blessed Damozel*⁴³, nu a reprezentat o simplă coincidență. Tot el a mai transpus în muzică *l'après-midi d'un faune*⁴⁴ a lui Mallarmé și *Pelléas și Mélisande* a lui Maeterlinck. Claude Debussy a scris și *Imagini* pentru pian și a fost un artist care poate să fie asociat pe bună dreptate stilului *Art Nouveau*, chiar dacă am risca să împingem acest paralelism prea departe. Pe de altă parte, opera lui Debussy realizează cu siguranță idealul lui Wagner de fuziune a artelor, iar Edward Lockspeiser subliniază faptul că există multe dovezi care să ateste faptul că sensibilitatea sa complicată și artistică era în această etapă o reflectare a stilului *Art Nouveau*. Concepția sa despre melodie ca un „arabesc” era pur și simplu replica muzicală a acestor teorii. Debussy însuși mărturisește în *La Revue Blanche* (mai 1901) că „arabescul muzical, ori mai corect principiul ornamentului, stă la temelia tuturor formelor de artă” (vii. El se gândește în mod deosebit la desenele presărate cu contrapuncte puternice. Muzicianul a încercat să realizeze forme muzicale abstractizate. Prietenia care i-a legat pe Frederick Delius și Edvard Munch și motivele lor comune sunt o altă reflectare a acestei relații strânse între muzică și pictură.

Pictura reflectă aceleași idei simbolice ca și literatura. Țelul nu mai era să se realizeze o reproducere fidelă a motivului. Descrierea obiectivă a deschis calea selecției subiective: scopul urmărea transmiterea unei „impresii ulterioare” a impresiei esențiale, o sinteză a ceea ce fusese experimentat. Schopenhauer a contribuit și el fără îndoială la răspândirea acestei atitudini față de Natură: Emile Bernard purta cu el un volum al operelor filosofului în peregrinările sale prin Bretania, iar grupul care se aduna la Pont-Aven în preajma lui Gauguin îl comenta cu asiduitate. Tocmai această reacție împotriva naturalismului și căutarea conștientă a unei sinteze care în pictură și-a găsit expresia în conturul îndrăzneț, ferm, atotcuprinzător, s-a dovedit de mare importanță pentru stilul *Art Nouveau*. Curentele literare vor contribui la definirea sentimentului și a folosirii simbolului în stilul *Art Nouveau*. Niciun stil în ultima vreme n-a fost atât de „muzical” în forma sa ornamentală, și n-a posedat o gamă atât de variată de simboluri în ciclul ornamentelor sale. Putem afirma cu tărie că stilul *Art Nouveau* are propria sa iconografie extrem de specializată.

⁴¹ Regina Mamă

⁴² Laudă Venerei

⁴³ Domnița fericită

⁴⁴ După-amiază unui faun

Stilul a moștenit de la Mișcarea estetică crinul, păunul și floarea-soarelui. Semnificația crinului ca simbol al purității n-a mai fost, probabil, atât de predominantă, dar pentru a recupera aceasta s-a acordat mai multă importanță ca oricând calităților sale formale: lujerul înalt și potirul închis. Nufărul de asemenea a intrat în rândul simbolurilor, adăugând doar cuvenita nuanță de adâncime și mister profund. La păun, penajul mai curând decât pasărea în sine a stârnit un interes copleșitor. Penajul reprezenta măreția vanității, generoasă în culori și strălucire și în formele ovale închise, pasărea era croită parcă pentru artiștii stilului *Art Nouveau*. Floarea-soarelui, pe de altă parte, fără caracteristici exotice și cu prea puține trăsături sofisticate cu care să se poată lăuda, a dispărut încetul cu încetul. Florile și tufele împrumutate din lumea vegetală nu reproduceau plante obișnuite, ori flori de grădină. Nu se pot emite asemenea pretenții în cazul unui stil dornic să creeze ceva nou. Planta exotică cu tulpini lungi și flori palide inspira imaginația artistului curentului *Art Nouveau*, căci asemenea flori stranii, neobișnuite, păreau purtătoarele unui mesaj de delectare estetică, exotism și sofisticare.

Un menu estetic apărut în 1893 în *L'Emulation* ne oferă un sos de imagine culinară a epocii:

Lis en branches au naturii

Fleurs de Tournesol à l'oriflamme

Poissons louches à la dado

Cuisse de cigogne tout au long

Tête d'épouvantail à la Botticelli

*Comporte de fruits défendus à la Baudelaire fortement sucrés*⁴⁵

A persistat totuși tendința ca lujerul să eclipseze floarea; așadar, și-au păstrat popularitatea, mai cu seamă, tot felul de plante agățătoare ca verbina și ghiociei, trestii înalte și mlădioase cât și papura. Preferința pentru lujer cu mlădierile sale puternice și elegante destăinuie mai curând un interes pentru alcătuirea Naturii decât pentru desăvârșirea ei exterioară. Acest mod de tratare se află într-o deplină armonie cu stilul *Art Nouveau*. În plus fațade aceste plante, se mai numără întreaga gamă de flori submarine, cu tot soiul de alge unduitoare și ierburi marine fremătătoare.

Este grăitor faptul că mugurele apărea ca motiv tot atât de frecvent ca floarea însăși. La urma urmei mugurele întrușipează viitorul, tăinuind înăuntrul cupei sale închise promisiunea creșterii și frumuseții ce avea să se deschidă. Iată-ne deci încă o dată descifrând profunda semnificație simbolică a decorației *Art*

⁴⁵ Crin cu ramuri natur / Floarea-soarelui în flamură / Pești sașii a la dado / Copan de barză cât e de lung / Măgăoaie à la Botticelli/ Compot de fructe interzise à la Baudelaire cu mult zahăr.

Nouveau.

În măsura în care artiștii se considerau izvorul unei epoci și al unui stil ce avea să înflorească în viitor, e firesc să le atribuim și redarea noilor sentimente în simbolurile pe care și le alegeau. Această interpretare fundamentală devenise curentă și se baza pe o remarcă a lui Meier-Graefe, un expert în simbolism, foarte receptiv la sentimentele vremii sale. Iată ce ne spune acesta cu privire la decorația școlii de la Glasgow:

Mesele erau împodobite cu flori artificiale din hârtie colorată și muguri din sticlă; becurile electrice erau suspendate de sârme lungi, paralele și ouă de diverse culori, bombate, mici și mari atârnavă la intervale regulate, asigurând astfel ornamentația murală. Semnificația acestora îi nedumerea pe mulți, dar mie îmi apăreau pline de înțeles, ca simboluri cu adevărat necesare (viii).

Criticul de artă englez Christopher Dresser menționa și el „mugurii primăverii irupând plini de sevă” și forța simbolică pe care o tăinuiesc (ix). În perioada pe care o considerăm, atitudinea față de natură era de asemenea tributară, într-o oarecare măsură, teoreticienilor mișcării preraphaelite. Atât John Ruskin cât și William Morris s-au simțit atrași de ideea: Natura izvor de inspirație, sursa la care reveneau constant. Unul vedea în Natură miracolul divin ce urma să servească drept model nemijlocit; celălalt o privea mai curând ca pe o sursă de inspirație. După cum se exprima John Sedding, entuziastul discipol al lui Morris, „renunțați la această interpretare istovitoare a vechilor stiluri și, în locul acesteia, interpretați Natura”. Naturalismul și valorile sale ar trebui considerate ca un întreg, ca un fundal necesar procesului de transformare care a avut loc în perioada *Art Nouveau*, deși am remarcat și o tendință opusă acestuia. Lumea animalieră a curentului *Art Nouveau* nu ne apare mai lipsită de interes. După un timp, lebăda a început să eclipseze în popularitate păunul. Simboliza frumusețea și mândria cu un efect tot atât de puternic, mai mult chiar, gâtul ei prelung era perfect dotat să reflecte ritmul stilului *Art Nouveau*. Alunecarea lebedei în mișcări grațioase aducea argumente în plus în favoarea acestui simbol. În sfârșit, ea îmbrăca veșmântul purității – albul –, una din culorile preferate de curentul *Art Nouveau*. Lebăda a ajuns, așadar, unul dintre cele mai populare animale din stilul *Art Nouveau*. O găsim legănându-se blând în multe ilustrații de carte și plutind pe numeroase vitralii.

Dincolo de acest simbol al mândriei, stilul și-a apropiat o serie întreagă de alte animale, dar niciunul dintre acestea nu a fost ales pentru frumusețea sa universal recunoscută, în mod elocvent, multe exemplare din fauna *Art Nouveau* așău aveau mediul natural în apă: găsim astfel caracatița, meduza, tiparul și multe altele, care aparțin toate decorației de la sfârșitul secolului, îndeosebi prin mișcările unduitoare și sinuoase ale trupurilor lor. În lumea insectelor, libelula s-a bucurat de o popularitate deosebită. „Fluturile palid cu aripi de lămâie, cu gingașe pete portocalii” cum spunea Whistler în 1888, oferea artistului prilejul unei tușe de un

rafinament estetic cu totul aparte (x). Atracția către creaturi marine destăinuie delectarea pe care artistul *Art Nouveau* o găsea în ape și unde.

Ignorau floarea, în timp ce proslăveau tulpina și mugurii. Liniile zglobii pornite dintr-un univers floral însoțit și luxuriant – care au caracterizat deceniul al optulea și al nouălea – au făcut loc, în ultimul deceniu, unei atmosfere de înseninare răcoroasă, pe malurile unui lac liniștit, unde nuferii se odihnesc parcă, în vreme ce lebedele alunecă domol (xi).

În această perioadă, mai existau în stare latentă și alte curente, care au completat fundalul pe care s-a ridicat curentul *Art Nouveau*. Unul dintre acestea merge până la Nietzsche. În lumea anglo-saxonă a artelor influența lui Nietzsche pare să se facă simțită relativ târziu, nu înainte de sfârșitul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea, și nu are un ecou prea îndepărtat. În Germania însă, se evidențiază ca partizan înflăcărat al unui radicalism estetic și aristocratic care nutrește visul unei renașteri de ordin estetic. Van de Velde, care a desenat pagina de titlu pentru *Dionysos Dithyramben*, se număra printre prietenii filosofului și acesta a exercitat o influență considerabilă și asupra lui Edvard Munch.

Împreună cu Maupassant, Strindberg și Schopenhauer, Nietzsche era un adversar înveterat al emancipării feminine. Femeia era considerată de către aceștia o făptură primejdioasă, senzuală, plină de șiretenie și răutate. „Această pisică frumoasă periculoasă” – așa o descria Nietzsche. „Când mergi la o femeie, nu uita să-ți iei biciul”, citim în *Așa grăit-a Zarathustra*. Această atitudine față de femeie a atras după sine o puternică subliniere a eroticului și a senzualului absolut. Unul dintre admiratorii lui Nietzsche, Stanislav Przybyszewski – care face parte din grupul format în preajma lui Munch – și-a publicat în 1893 lucrarea *Totenmesse* care include și fragmentul următor:

La început a fost sexul. Nimic nu trecea dincolo de el, totul era cuprins în el. Sexul este substanța de bază a vieții, ființa interioară a evoluției și esența individualității.

În trăsăturile sale esențiale tipul feminin *Art Nouveau* purcedea din prerafaeliți. El ne apare familiar din descrierea soțiilor lui William Morris și Dante Gabriel Rossetti – femei melancolice, cu pleoape grele, pe jumătate lăsate, cu buze cărnoase, senzuale. Acest tip de femeie cu umeri înguști a fost reînviat în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, adăugându-i-se o tușă morbidă, demonică, cum apare bunăoară în ilustrațiile lui Aubrey Beardsley pentru *Morte d'Arthur*, 1892, și *Salomeea*, 1893. În Scoția acest tip feminin și-a primit toate onorurile. A devenit însă mult mai sofisticată, deși, în același timp, o dispoziție melancolică de *fin de siècle* se strecura printre șiroaiele lineare ale lacrimilor ei. Fetele Parisului în ciorapii lor negri de cancan își aveau cu siguranță niște surori mai triste și în alte țări.

Probabil că concepția care stă la baza acestui tip feminin va explica și jocul senzual, uneori de-a dreptul erotic, de forme și motive mângâietoare, atât de caracteristic stilului *Art Nouveau* (xii). Concepția feminină cât și cultivarea unui stil sofisticat, ca scop în sine, trebuie considerate având în vedere ambianța înclinațiilor estetice și exotice ale timpului.

Orientul și-a adus contribuția nu numai în compoziția picturii și amplasarea motivelor dar și în introducerea unor influențe mai anevoie de înregistrat, în transmiterea și sublinierea unui sentiment de calitate și apreciere rafinată a formei. Putem afirma că într-o anumită măsură, cuvintele unui critic referitoare la picturile lui Ludwig Dill din 1905 pot acoperi întreaga epocă:

În pofida frigidității lor, transpare din aceste tablouri o anume voluptate, deși nu se face nici cea mai mică aluzie la nudul feminin (xiii).



Beardsley, Ilustrație la *Salomeea*, 1893.

Renașterea celtică (xiv), care a cuprins în special Anglia, Scoția, Irlanda și Scandinavia, este un curent literar care nu trebuie ignorat, având în vedere ponderea sa ca unul dintre precursorii curentului *Art Nouveau*. Odată cu interesul tot mai mare pentru istorie, care s-a manifestat în foarte multe țări, simultan cu romantismul, care deseori lua o turnură națională, artiștii s-au întors către vremurile de măreție națională. În țările scandinave, cultul epocii vikingilor revine către începutul secolului al XIX-lea atingând apogeul în perioada romantismului național. Interesul manifestat de William Morris pentru culturile nordice ne este suficient de familiar: vizitase deja de două ori Islanda când, în toamna lui 1872, el a început să traducă câteva *saga*.

Renașterea celtică avea atât un caracter artistic, cât și politic și literar, iar Irlanda constituia centrul natural al acestui curent. În anii '90 poetul simbolist W.B. Yeats era purtătorul de cuvânt în literatură al acestui curent; Renașterea celtică nu începe în adevăratul ei sens înainte ca acesta să fi scris *Wander ngs of Oisín and Other Poems*⁴⁶, în 1889, urmate de lucrări ca *The Countess Kathleen*⁴⁷, 1892, și *Celtic Twilight*⁴⁸, 1893. Într-un articol publicat în revista *The Fortnightly*, 1891, Grant Allen lasă impresia că influența celtică domină toate domeniile de activitate artistică. Periodicul *Evergreen*⁴⁹, apărut între anii 1895 – 1897, reprezintă imaginea cea mai caracteristică pe care această renaștere a avut-o în Scoția. Primul număr conținea lucrări în genul poemului lui John Duncan, *Anima celtică*. Ar fi greu să cuprinzi în spațiul restrâns al unei singure pagini mai mult dor și melancolie, un număr mai mare de celți, de săbii și de balauri încolăciți, decât a izbutit să includă Duncan în ilustrația la acest poem. În ceea ce privește Renașterea celtică, probabil că n-am exagera deloc afirmând că ea a adus o contribuție nemijlocită curentului *Art Nouveau* cu motivele sale medievale *entrelac* care în anumite sfere culturale se îmbinau atât de perfect cu tendințele stilistice *Art Nouveau*.

Revenind la stilul *Art Nouveau* târziu germano-austriac rectiliniu și la cultul pe care acesta îl are pentru pătrat și cerc, putem afirma că și aceste forme ornamentale au vehiculat un înțeles simbolic. Ești tentat să vezi în acest joc de forme geometrice reflectarea unei căutări contemporane pentru un limbaj artistic constructiv și simplu. S-ar putea ca ambianța simbolistă și literară a stilului *Art Nouveau* să nu confere o explicație capabilă să acopere întregul univers ornamental și iconografia acestuia va permite totuși o mai pătrunzătoare înțelegere a ornamentației și forme sale de expresie.

Dar, în plus față de curentele de care ne-am ocupat, se pare că un curent de profunzime străbate anii '90, un dor stârnit de dorința de eliberare de toate ideile învechite și secătuite ale veacului ce se stinge, o dorință fierbinte și nepotolită de „nou” în legătură cu care Holbrook Jackson ne atrage atenția în *The eighteen-Nineties*. Acest fapt s-a reflectat în mișcări ca: Noul păgânism și Noul hedonism, în vreme ce *The Picture of Dorian Gray*⁵⁰ era caracterizat ca Noua voluptate. Oscar Wilde însuși vorbea despre Noua căință în *The spirit of the Lamp*⁵¹. Răsfoind filele revistei engleze *Punch* și a altor reviste ale timpului, întâlnim permanent aluzii la „noile” mișcări și idei – Umorul nou, Femeile noi, Noul

⁴⁶ Peregrinările lui Oisín și alte poeme

⁴⁷ Contesa Kathleen

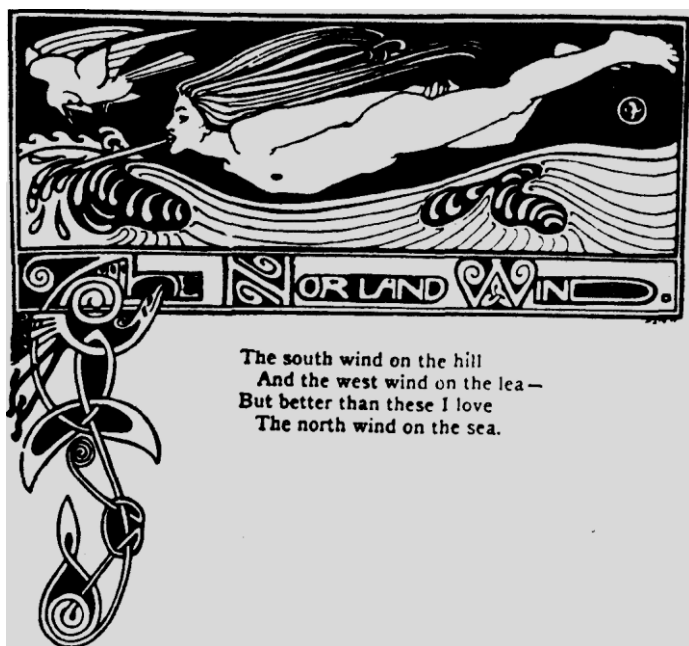
⁴⁸ Amurg celtic

⁴⁹ Mereu verde

⁵⁰ Portretul lui Dorian Gray, roman de Oscar Wilde, scriitor simbolist englez (1854 – 1900)

⁵¹ Spiritul lămpii

realism, Noua dramă – și găsim periodice ca *Noua Epocă* și *Revista Nouă*. În concordanță cu toate aceste denumiri și exprimând același spirit și tendință a veacului se naște Noua artă – *Art Nouveau*.



Ilustrație la poemul *The Norland Wind* din *Evergreen*, 1895.

4. Teoriile estetice ale timpului

Căutarea unității în artă

Una din ideile ce reveneau cu insistență în cercurile care dezbăteau sistematic problemele artistice ale epocii era dorința de reînnoire a artei decorative, prin promovarea unei cooperări mai apropiate între artist și artizan. Încă din 1847 Henry Cole fondase *Summary's Art Manufacture*⁵², bazându-se pe principiul unei asociații directe între cei mai de frunte pictori și sculptori și arta aplicată și industrie. Deși această întreprindere a durat numai trei ani, ea conferă dovada unui curent deja constituit precum și prefigurarea unor evoluții care aveau să se manifeste în ultimii ani ai secolului al XIX-lea.

⁵² Manufactura de artă Summary

După cum am văzut, legăturile ce uneau pictura, literatura, muzica și arta decorativă erau numeroase și durabile. Periodicul preraphaelit *The Germ*⁵³ care apărea în 1850 urmărea să îmbine artele și literele, iar subtitlul său era suficient de elocvent: *Thoughts toward Nature in Poetry, Literature and Art*⁵⁴. În ce mod se exprimau însă aceste curente literare atât în termenii teoriei artei cât și în practică?

William Blake⁵⁵, care stăpânea cu aceeași fermitate atât pana cât și pensula, declara cândva:

Un tip care nu poate compune un poem epic în timp ce țese o tapiserie ar trebui să se lase mai bine de treabă, căci acesta nu va realiza niciodată nimic (xv).

Celebrul aforism al lui Dante Gabriel Rossetti propune aceeași idee:

Oricine are o umbră de poezie în el trebuie să fie în același timp și pictor; următorul Keats va fi negreșit pictor.

Toți preraphaeliții – Rossetti, Hunt, Burne Jones și Madox Brown – au făcut schițede mobilier și de imprimeuri ori au contribuit într-un mod oarecare la *design*. Cei din urmă preraphaeliți au transmis această moștenire, astfel încât artiști ca Walter Crane, George Heywood Sumner, Herbert P. Horne și Selwyn Image și-au adus cu toții contribuția la înnoirea designului englez. Și Oscar Wilde s-a interesat intens de arta decorativă și nu trebuie să uităm cele două conferințe ale sale din 1882 intitulate *Art and the Handicraftsman*⁵⁶ și *Art Décoration*⁵⁷, mai cu seamă pentru importanța pe care au avut-o în Statele Unite. Ideea de a îmbogăți diferite genuri artistice prin cooperarea dintre artist și artizan a inspirat firma lui Morris, fondată în 1861, *Morris, Marshall, Faulkner and Co, Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals*⁵⁸. Pe aceeași idee dominantă se baza și *La Libre Esthétique*⁵⁹ din Bruxelles. În 1891 Gauguin își expusese deja vasele la *Les XX*⁶⁰, grupul care în 1894 inaugura *La Libre Esthétique*. În 1892 publicul cunoștea atât ceramica lui Delaherche cât și desenele pentru broderii ale

⁵³ Germenele

⁵⁴ Reflecții cu privire la natură în poezie, literatură și artă

⁵⁵ Poet, pictor și teoretician englez, 1757 – 1827

⁵⁶ Artă și meșteșugarul

⁵⁷ Decorația de artă

⁵⁸ Morris, Marshall, Faulkner și Co., specialiști în Arte Frumoase, Pictură, Gravură, Mobilier și Metale.

⁵⁹ Estetica liberă

⁶⁰ Cei XX

lui van de Velde. Iar în 1893 expoziția cuprindea deja două săli pline cu obiecte de artă decorativă și, începând cu anul 1894, artele decorative dețineau o secție permanentă în această expoziție. Tot în același an a ținut și van de Velde conferința sa pe o teză a lui Camille Lemonnier, *L'égalité de tous les arts décoratifs et autres*⁶¹, iar în 1895 și a scris studiul *Aperçus en vue d'une synthèse d'art*⁶² (xvi).

În Franța era exact aceeași situație; mulți dintre artiștii care ulterior au devenit inițiatori ai curentului *Art Nouveau* cum ar fi Feure, Grasset și Majorelle, și-au început activitatea ca pictori, în vreme ce Charpentier și Dampf fuseseră inițial sculptori. Cât despre pictori, aceștia s-au arătat extrem de interesați de arta aplicată, iar Gauguin se număra chiar printre aceia care credeau într-adevăr în existența unui nou stil în artele decorative (xvii). Unul dintre principiile artistice cele mai importante ale lui Gallé se sprijinea tot pe egalitatea artelor și s-ar putea afirma că această idee nouă a fost oficial acceptată în Franța odată cu expoziția de ceramică de la *Salon du Champs de Mars*, din 1891, la care ceramica își găsea locul alături de pictură și sculptură.

Treptat această idee de egalitate s-a răspândit și, în 1895, pictorul Henri Rivière declara că „o masă frumoasă este tot atât de interesantă ca și o sculptură ori o pictură”.

În Germania și Austria interrelația dintre arte, mai cu seamă pictura și artele decorative, era de-a dreptul uimitoare. Se acorda o atenție deosebită înrămării picturii astfel încât pânza și decorația sculptată să se îmbine imperceptibil una cu cealaltă, așa cum apare de exemplu în opera lui Max Klinger și Ludwig von Hofmann; acest fapt devine un fenomen caracteristic al epocii. Și mai plină de semnificație ne apare, totuși, noua atitudine adoptată de mulți arhitecți și teoreticieni de frunte. În primul volum din *Deutsche Kunst und Dekoration*⁶³, 1897, arhitectul Alexander Koch mărturisește despre necesitatea unei integrări complete a tuturor artiștilor, sculptorilor, pictorilor și artiștilor tehnici... fiecare gândind individual, colaborând însă în vederea realizării unui tot mai cuprinzător. *Gesamtkunstwerk* dev⁶⁴ enise în Germania o lozincă mobilizatoare, începând de pe la mijlocul secolului trecut până pe la începutul secolului al XX-lea acest principiu, care se baza pe încrederea în misiunea supremă a artei și convingerea că artele frumoase trebuie mobilizate pentru a îmbogăți artele decorative, începe să capete teren, și avea să se dovedească de o importanță capitală pentru curentul *Art Nouveau*. În Anglia și multe țări de pe continent acest principiu pare să izvorască virtual din ilustrațiile pictorilor și din vinetele în alb-negru ale artiștilor. Nu trebuie să ne surprindă faptul că mulți dintre cei mai valoroși

⁶¹ Egalitate între toate artele decorative și celelalte

⁶² Puncte de vedere asupra unei sinteze artistice

⁶³ Artă și decorația germană

⁶⁴ Sinteza meșteșugului artistic

executanți proveneau din rândurile artiștilor plastici. În consecință a devenit în anumite privințe un „stil al artistului”, iar tendința de a iscăli obiectele de artă aplicată este o mărturie grăitoare a poziției de egalitate pe care se situau artele decorative. Talentul artistului nu s-a mai bucurat din timpul Renașterii de atâta omnipotență și nici genurile nu s-au mai îngemănat atât de fructuos. Ideea unei renașteri, sau, ca să-l cităm pe Otto Wagner, a unei „nașteri”, devenea adevărata sursă de inspirație a noii mișcări. Ulterior puține stiluri s-au bazat atât de solid pe teorie. Artiștii produceau cantități inimaginabile de scrieri teoretice și observații, care reflectă în mod elocvent strădania plină de zel a acestei generații de a-și rezolva problemele de ordin artistic.

Artizanatul față de mașină

Firește că artistul trebuia să-și aducă contribuția la rezolvarea problemelor ridicate de arta aplicată, dar deși acesta se dovedea persoana cea mai potrivită pentru soluționarea problemelor *artei*, se năștea întrebarea dacă prin firea sa, artistul era dotat să rezolve și problemele *industriei*. Atât teoria cât și experiența practică cu privire la egalitatea artelor se bazau, la rândul lor, pe artizanat și atâta timp cât această doctrină deținea supremația, lucrurile evoluau normal. Totodată teoria lui Ruskin și Morris se sprijinea pe ideea renașterii artei prin reînvierea artizanatului. Mașina și industria reprezentau un pericol uriaș. Ruskin detesta din toată inima atât metalul cât și mașina, iar pentru Morris încrederea în Evul Mediu era tot atât de importantă ca și lupta împotriva mașinii – nu mașina *în sine* ci produsul mecanic pe care îl vedea ca pe o sursă de iritare:

Eu înțeleg prin artă adevărată exprimarea de către om a bucuriei de a munci (xviii).

Totuși, noul secol nu promitea să devină secolul de aur al meșteșugari lor ci epoca industriei și a designului industrial, și din acest considerent nu e de mirare că artistul se simțea dezorientat în fața dualismului care apare în mod inerent în teoriile *Art Nouveau*, teorii care se străduiau să împace arta și industria. Pe de altă parte, prin procesul reînnoirii s-a creat un artizanat care atât prin natura sa, prin modul special în care trata decorația și nu mai puțin prin individualitatea sa, se arăta ostil mașinii. O dată lansată, teoria era destinată eșecului, atâta vreme cât arta pe care artistul o crease era perisabilă prin însăși natura sa și astfel incompatibilă cu producția în masă.

Totuși, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, au apărut alte tendințe, care nu se bazau pe o renaștere a artizanatului ori pe principiul egalității între artă și arta aplicată.

Această atitudine nouă deschidea posibilități largi mașinii. Încă din 1888 arhitectul englez John Sedding a dezbătut problema în conferința sa *Our Arts and Industries* (xix). Sedding, care se asociază în multe privințe tradiției Ruskin-Morris

s-a exprimat, clar și concis, în favoarea mașinii și a legăturii sale cu artele aplicate. Charles Robert Ashbee, care s-a preocupat de această problemă încă din anii '90, a emis cu multă convingere axioma Nr. 1 care afirmă că:

Civilizația modernă se sprijină pe mașină și niciun sistem pentru dotarea, încurajarea ori promovarea artei nu poate rămâne valabil atâta vreme cât nu recunoaște acest lucru (xx).

În 1901 Frank Lloyd Wright declara: „mașina trebuie să rămână aici. Ea a premers democrația care reprezintă speranța noastră cea mai dragă”. El descria mașina drept „această unealtă obișnuită a civilizației” și adăuga că „vechile forme structurale care au încântat arhitectura până nu demult sunt perimate” (xxi).

Relația dintre artist și artizanat pe de o parte și arhitectul progresist și mașină pe de altă parte reflectă profunda deosebire care există în abordarea aspectelor industriale, stilistice și sociale ale artei aplicate. În legăturile intime ale artistului cu stilul se află germenii decăderii ce urma să atace curentul *Art Nouveau*. S-a renunțat mult prea repede la ideea de ordin social care inspirase, bunăoară, gândurile lui Morris ori van de Velde. Limbajul său artistic s-a referit la un grup restrâns și exclusiv, în timp ce schițele sale costisitoare și faptul că acestea se bazau pe un produs lucrat de mână nu-i dădeau posibilitatea de a satisface nevoile sociale ale noului veac. Secolul al XX-lea nu avea nevoie de pictori și sculptori ci de designeri cu inspirație și rutină tehnică capabili să satisfacă producția în serie și problemele pe care le ridică materialele noi.

Mișcarea reformei

Teoriile estetice dedicate renașterii artei decorative sunt pătrunse de o puternică notă socială. Moștenirea lui William Morris este categoric evidentă și pe continent. În 1890 van de Velde scria:

Ceea ce s-a creat doar spre binele unora devine de pe acum un lucru aproape inutil, iar societatea viitorului va putea aprecia numai ceea ce se creează în folosul tuturor (xxii).

Aceste idei se află în deplină concordanță cu părerile lui William Morris, așa cum reiese din articolele sale din *Hopes and Fears for Art*⁶⁵, din 1882. Țelul său era să reformeze nu numai arta ci întreaga societate. Urmărea, așadar, să curețe terenul în vederea unui nou început: în același timp își făcea mari speranțe în legătură cu ce s-ar putea realiza din noile materiale.

„Toate artefactele trebuie să expună materialele noi și să exprime cerințele

⁶⁵ Speranțe și temeri în ceea ce privește arta

vremii, dacă intenționează să se integreze în lumea modernă...”, scria Otto Wagner în semnificativul său articol *Moderne Architektur* din 1895, și continua astfel:



Revoluția va fi atât de grandioasă încât cu greu vom putea vorbi despre o renaștere a Renașterii. O înnoire deplină, o adevărată *naștere* se va dezvolta din această mișcare.

1. Vinieta din *The Art Journal*, 1851.
2. Vinieta din *Ver Sacrum*, 1899.

Desigur că nu ne surprinde atitudinea față de perioada precedentă, lipsită de simpatie și respect. Morris vorbea cu dispreț despre „imitarea imitației unei imitații”; Voysey despre „tirania stilurilor”, Hamkar despre *la sacrosainte Renaissance* (renașterea sacrosanctă), în vreme ce Horta se referea la o „cacofonie” stilistică. Suntem astăzi în măsură să ne dăm seama că „istoricismul” își avea propriul său limbaj artistic care se baza pe o sumă de trăsături speciale de la principiul ornamental *Horror vacui*⁶⁶ până la simbolismul decorativ; dar generația *Art Nouveau* era în stare să vadă doar o imitare degenerată a stilurilor,

⁶⁶ Arhitectura modernă

⁶⁷ Frica de vid

care trebuia abandonată cu orice preț. Această atitudine se reflectă într-o reacție care era de așteptat: curentul *Art Nouveau* devenea un anti-curent, atât ca idee cât și ca formă. Respingea cu desăvârșire decorația interioară de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Camerele întunecoase, înțesate de mobile, cu draperii și tapiserii somptuoase urmau să fie înlocuite cu un interior simplu, luminos, în care unitatea stilistică a detaliilor și a întregului constituia un element esențial. Mobilierul era adaptat cu grijă interiorului, după cum vedem în opera lui Mackintosh, van de Velde și Hoffmann. Această aspirație spre fuziune și sinteză era atât de profundă încât consecințele sale pot fi urmărite până la cel mai mic ornament. Forma pliantă, rotundă și închisă contrastează pregnant cu forma cartilaginoasă, unghiulară și deschisă. Forma tridimensională și iluzionară a făcut loc unei concepții bidimensionale simplificată și stilizată.

Dar problema justificării ornamentului ca ornament n-a fost niciodată abordată serios de artiștii curentului *Art Nouveau*. Fără îndoială nu se punea problema eliminării totale a ornamentului. Se mergea pe aceeași linie clară lansată de Ruskin în *Architecture and Painting*⁶⁸, din 1853, care afirmă că „ornamentația este principiul arhitecturii”, și până la cuvintele lui Grasset, din 1905:

Scopul artei ornamentale este, după cum îi sugerează și numele, de a *ornamenta* artefactele... așa lipsite cum sunt de construcție pură, ele pot fi împodobite ca să încânte ochiul ().xxiii

Ornamentul își avea propria sa valoare intrinsecă; pentru curentul *Art Nouveau* aceasta însemna *l'ornement pour l'ornement*⁶⁹.

Acesta este principiul ornamental care stă la temelia curentului *Art Nouveau*, dar mai existau și alte forțe în lupta cu ornamentul. Se știa că Adolph Loos i-ar fi spus lui Behrens „Ornamentul e o crimă” (xxiv) și Louis Sullivan se exprimase încă din 1892 că:

Din punct de vedere intelectual, ornamentul este un lux și nu o necesitate... estetic am avea mult de câștigat dacă am putea renunța complet pentru câțiva ani la folosirea ornamentului ().xxv

Și aici avem de-a face cu un dualism similar, care reflectă aceleași tendințe pe care le-am mai remarcat și în conflictul dintre meșteșug și mașină – iar curentul anti-ornamental urma să-și aducă în același mod contribuția la declinul curentului *Art Nouveau*.

Care erau, deci, teoriile fundamentale care au determinat apariția curentului *Art Nouveau* și a principiilor sale ornamentale? Mulți artiști au scris despre

⁶⁸ Arhitectură și pictură

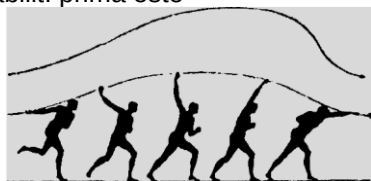
⁶⁹ Ornament de dragul ornamentului

această problemă și am putea extrage trei idei principale care să formeze baza teoriei ornamentale a stilului *Art Nouveau*: principiul valorii intrinseci a liniei, puterea organică a plantelor și simbolul structural.

Cultul liniei (xxvi)

După cum s-a exprimat Owen Jones în 1863, cultul liniei s-a bazat, din punct de vedere teoretic, pe reacția față de influența „demoralizantă” a imitării atât de directe a naturii (xxvii). Se căutau valori noi în natură și remarcăm de asemenea faptul că factorul psihologic joacă un rol important în opera lui Jones, mai ales în teoria referitoare la culoare. El a mai subliniat că îmbinările dintre linii curbe, ori a liniilor curbe cu linii drepte ar trebui să se facă tangențial una față de cealaltă, ca și în natură. Owen Jones este una dintre personalitățile cele mai interesante ale acestei perioade și vederile sale asupra relației dintre construcție și ornamentație, elaborate tot în 1863, anticipează cu mult pe cele ale contemporanilor săi.

Odată cu scriitorul și desenatorul Christopher Dresser facem un pas înainte de la atitudinea imitativă față de Natură și ne apropiem de simbolic. Concepția sa despre natură a fost formulată cu toată acuratețea intelectuală și sistematică a unui botanist cu experiență. Și-a început activitatea ca *industrial-designer* și teoretician al artei, cam în jurul anului 1860, nu mai înainte. Toate studiile sale se bazau pe o *concepție botanică de ansamblu* și se sprijineau pe exemple din botanică. Era interesant totuși, că-și prevenise cititorii că în imitarea naturii acuratețea față de ornamentul în sine este inoportună. Estetica sa curbilinie era fundamentată logic și geometric. Se va descoperi, spunea el, că „curbele sunt cu atât mai frumoase cu cât au un caracter mai subtil”. În consecință, arcul era cel mai puțin atrăgător dintre curbe, deoarece originea sa putea fi imediat descoperită, în timp ce o curbă ovoidală era mai rafinată fiind corelată cu trei centri. Cu alte cuvinte, frumusețea unei curbe creștea odată cu complexitatea originii sale. Tot el a mai subliniat și faptul că „trebuie să existe o trecere grațioasă de la o linie la următoarea”. Dresser căuta linia frumoasă în ceea ce el numea curba energică și flexibilă. Cu toată logica matematică, concepția sa estetică era totuși strâns legată de ideile sale despre natură. El redescoperise în natură cel mai bine exprimată *linia vieții* de palmierii tineri și vegetația tropicală, în care a găsit curba energică și ritmul linear pe care le căuta. Spunea că: „proporțiile ca și curbele trebuie să fie delicate”. Părerile lui Dresser despre *desenul* decorativ pot fi rezumate în cele trei condiții de frumusețe pe care le-a stabilit: prima este



estetica curbilinie, urmată apoi de forță și utilitate.

Crane, ilustrație pentru cartea lui, *Line and Form*, 1900.

Urmărind acum teoriile desenatorului și ilustratorului de carte Walter Crane, formulate de acesta între anii 1888 – 1893, vom afla că și el s-a preocupat de linie și forța emoțională de expresie a acesteia. Acesta este factorul esențial al artei sale și punctul cel mai important al esteticii sale.

Rezultă deci că linia este atotputernică. În realizarea artei sale, desenatorul trebuie, așadar, să se sprijine pe elementul *linie* – o linie definitorie, o linie emfatică, o linie delicată, expresivă, o linie care controlează și unește.

Nu e o simplă coincidență faptul că își începe cartea *Ideals în Art*⁷⁰ aducându-i prinos lui William Blake și ritmului său linear expresiv. Mai departe, Crane vorbește despre valoarea estetică intrinsecă a liniei:

Nu e necesar să te oprești și să meditezi... pentru a aprecia muzica tainică, ritmică pe care o conține un desen decorativ mai conturat și abstract dincolo de formele pe care le reprezintă de fapt.

Gravorul și ceramistul francez Félix Bracquemond afirma în *Du dessin et de la couleur*⁷¹, în 1885:

...tot ceea ce în artă înseamnă gest, mișcare, caracter, expresie și dispoziție se transformă în opera de artă în linii.

Eugène Grasset sublinia contextul simbolic atunci când declara:

Fiecare curbă sugerează ideea de mișcare și viață... traiectoria curbei trebuie să fie amplă, închisă, armonioasă ca o tulpină plină de sevă tânără.^{xxviii}

Iar van de Velde, marele teoretician al mișcării *Art Nouveau*, se exprima cu aceeași exactitate:

Acum când afirm că linia este o forță, susțin ceva foarte real. Își extrage forma și energia de la persoana care a trasat-o. Această forță și această energie afectează mecanismul ochiului într-o asemenea măsură încât trece dincolo de limitele văzului (xxix).

⁷⁰ Idealuri în artă

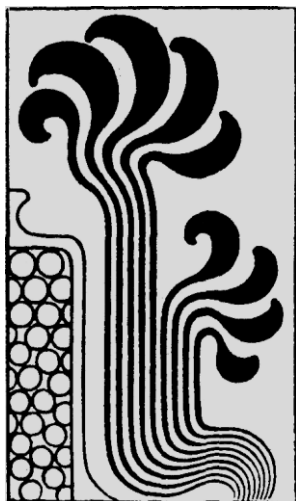
⁷¹ Despre desen și culoare

Forța organică a plantei

Nu e întotdeauna nici ușor, nici necesar, să separi principiile teoretice individuale unul de celălalt; ele se îmbină, și astfel găsim idei referitoare la forța organică a plantelor inseparabil legate de calitățile lor lineare. Dresser a fost printre primii care și-a dat seama de forțele organice simbolizate de plante. Faptul că acesta pretinde ca desenul să aibă forță poate fi cel mai bine ilustrat atât de propriul său desen cât și de legenda care îl însoțește:

...Am căutat să întruchipez în special o singură idee, și anume energia, forța sau vigoarea, ca idee dominantă; și pentru a exprima această idee am folosit linii ca cele pe care le vedem bunăoară primăvara, irupând în mugurii care plesnesc când energia creșterii atinge punctul maxim... și m-am folosit și de acele forme pe care le distingem la anumite oase de păsări corelate cu organele de zbor și care ne dau senzația unei mari energii...

În privința utilității, doctrina sa evoluează mai ales pe baza concepțiilor sale botanice: „În natura vegetală se acordă cea mai mare importanță compatibilității”. El repetă în permanență că: „un obiect trebuie să răspundă cu competență scopului pentru care a fost conceput”. Acest lucru îl exprimă mai concis prin cuvintele: „Utilul trebuie să preceadă frumosul”. El exemplifică această idee prin opera lui Pugin. Într-o anumită măsură stilul *Art Nouveau* și atitudinea rațională a Mișcării Moderne și-au avut amândouă punctul de plecare într-o anumită atitudine față de natură: un stil care cultiva floarea, lujerul și ritmul, adică ornamentul; iar celălalt: utilitatea, logica și structura, deci construcția.





1. Dresser, ilustrație la *The Technical Educator*, 1870.
2. Grasset, ilustrație la *Méthode de composition ornementale*, 1905.

Walter Crane cercetează și efectul ornamentului ca simbol al forței. Are o atitudine selectivă față de liniile oferite de natură și – cum era de așteptat – este în permanență în căutarea unor linii care să fie „esențiale pentru caracter și structură. Pe scurt acestea sunt linii organice. Ele presupun viața și dezvoltarea”. Eugène Grasset găsește un exemplu extrem de concludent pentru modul în care această forță organică este valorificată în ornamentație trecând și printr-un proces pe care Jean Dampé îl consideră necesar, un proces de transformare, de stilizare și sintetizare. Grasset vorbește astfel despre exemplele sale:

Ilustrația reprezintă doi ciorchini, fiecare reunit în rădăcina sa. Unul este drept, în timp ce celălalt apare în curbe armonioase. Din aceasta reiese că mișcarea rădăcinilor poate juca un rol ornamental important și că fiecare ciorchine se transformă la capătul lujerului într-o decorație.

Am remarcat modul în care acest interes pentru plante a contribuit la completarea fundamentării teoretice a curentului *Art Nouveau*. Mai mult, în ultimul sfert al secolului al XIX-lea a apărut un adevărat torent de cărți cu modele reprezentând plante ca motiv principal, culminând în anii '90 cu o serie completă,

de la lucrarea lui A. Seder *Die Pflanze in Kunst und Gewerbe*⁷², în 1886, și a lui M. Meurer, *Pflanzenformen*⁷³, din 1895, până la lucrarea din 1900 aparținând lui M.P. Verneuil, *Étude de la plante, son application aux industries d'art*⁷⁴, ca să menționăm doar câteva.

Ornamentul ca simbol structural

Punctul de plecare pentru ornament ca simbol structural pare să fie pe de o parte forța care crește din motivul plantei și pe de alta calitățile constructive și decorative ale fierului. Teoriile lui Viollet-le-Duc și interesul acestuia pentru structură ca expresie arhitecturală în sine s-au dovedit a avea o importanță fundamentală pentru arhitectura contemporană. Horta, pentru care scrierile lui Viollet-le-Duc reprezentau o adevărată biblie, dă fierului o formă decorativă care subliniază efectul său structural. Louis Sullivan evidențiază același fenomen atunci când menționează că:

...există o anumită simpatie care leagă ornamentul și arhitectura. Atât structura cât și ornamentul beneficiază în mod evident de pe urma acestei simpatii, fiecare stimulând valoarea celuilalt și aceasta, presupun, este etapa premergătoare a ceea ce s-ar putea numi un sistem organic de ornamentație
().xxx

Cu toate acestea, susținătorul cel mai important al acestui principiu a fost Henry van de Velde. Van de Velde a fost considerat, într-o anumită măsură, creatorul și fondatorul teoretic al curentului *Art Nouveau* și probabil că a și fost cel mai angajat scriitor *Art Nouveau* de la sfârșitul secolului.

Era în același timp cel mai erudit teoretician și cel mai aprig propagandist al ideilor latente ale secolului. Dacă examinăm totuși contribuția sa directă la dezvoltarea teoriei artei, vom găsi că rezultatul este oarecum mai slab decât ar putea să ne facă să credem numeroasele și serioasele sale lucrări. De fapt, van de Velde trebuie considerat în corelație cu teoreticienii de artă englezi și cu mișcarea *Arts and Crafts* dacă dorim să-l privim în adevărata lumină istorică.

În prima sa publicație, *Déblaiement d'art, 1894* (xxxi) și în articolele sale din/ *Art Moderne*, el dovedește de asemenea o bună cunoaștere a teoriei și artei engleze contemporane și e întru totul de acord cu generația mai tânără a teoreticienilor de artă englezi în atitudinea față de mașină și concepțiile sociale cu privire la artă. Dar, chiar mai mult decât aceștia, el a subliniat că *l'utilité seul peut*

⁷² Planta în artă și meșteșug

⁷³ Formele plantelor

⁷⁴ Studiul plantei, aplicația sa asupra industriilor de artă

*régénérer la beauté*⁷⁵.

Este destul de evident cine sunt precursorii spirituali ai lui van de Velde, iar în alte câteva împrejurări el susține același lucru. Și totuși se îndepărtează de la concepția generală a timpului său în trei puncte esențiale. Primul punct se referă la părerile sale cu privire la raportul ornamentului față de construcție. Spre deosebire de francezi, el susține că funcția ornamentului nu constă în a decora, ci:

„În a construi; relația dintre această ornamentație „structurală și dinamografică” și forma suprafețelor trebuie să fie atât de intimă încât ornamentația să pară că „determină forma”.

În al doilea rând, el are o vădită atitudine anti-naturalistă.

Cu cât avem mai puține înclinații sentimentale, cu atât scad și asociațiile naturaliste și aceasta periclitează permanența ornamentului.

Exprimarea este cât se poate de clară: ornamentul trebuie să rămână abstract, iar atitudinea sa se opune cu desăvârșire, în toate privințele, englezilor și francezilor al căror dicton este; *Exécuter „pour servir” et orner „pour plaire”*⁷⁶. În al treilea rând, la van de Velde simbolismul în arta decorativă îmbracă o formă cu totul nouă. Aidoma generației precedente, și el dorea ca obiectele să exprime ceva dincolo de ele însele, și ca ornamentul să acționeze ca un simbol – dar nu ca un simbol al vreunei idei literare și bineînțeles nu ca simbol al naturii. El susținea că ornamentul împreună cu forma obiectului trebuie să exprime și să simbolizeze funcția obiectului. Ornamentul urma să definească scopul obiectului, trebuia să facă apel la funcție și întotdeauna să se bazeze pe rațiune (xxxii).

Cu toate că în aceste privințe se deosebea mult de contemporanii săi, aidoma acestora el susținea cultul liniei, curentul cel mai important al timpului său. La van de Velde rolul naturii era deja epuizat, linia reprezenta acum totul, era cultivată în fiecare din aspectele ei – abstract, simbolic, ornamental și structural.

Aspirația contemporanilor către funcțional nu trebuie uitată: era una din ideile fundamentale la ultimii artiști *Art Nouveau*, idee care conduce direct spre Mișcarea modernă. De cealaltă parte a Mării Mânecii, această aspirație, care în Anglia merge până la Pugin, va fi clar exprimată de personalități cum sunt: Gaillard, Guimard și Gallé. Însă, cu excepția celor trei principii pe care le-am enunțat deja, nu considerăm că această mișcare s-ar fi realizat într-un mod convingător. Urma să rămână ca un semiton profund a cărui adevărată tărie avea să se manifeste abia mai târziu. Suntem din nou pe punctul de a nota o oarecare

⁷⁵ Numai utilul poate regenera frumosul

⁷⁶ Construiți pentru a servi, ornamentați pentru a plăcea

inconsistență în domeniul teoretizării și de a remarca distanța uriașă care separă ideea de realizarea ei. Vechiul motto „Util și dacă e necesar și frumos” va fi înlocuit de un motto cu un adevărat conținut *Art Nouveau*: „cred în tot ce e frumos și plăcut și dacă e nevoie, util” (xxxiii).

5. Curente care au dus la apariția curentului Art Nouveau

Influența lui William Blake și a prerafaeliților

Nu e o sarcină prea ușoară să distingă între teoriile deliberat formulate și adevăratele curente care pluteau în atmosferă între 1870 și 1900. Totuși multe dintre aceste curente au stimulat evoluția mișcării *Art Nouveau*, în aceeași măsură aproape cu teoriile despre care am vorbit deja.

„Strămoșul” cel mai timpuriu este poetul și artistul William Blake (1757 – 1827). Robert Schmutzler ne-a oferit o analiză elocventă a Frăției prerafaelite și a câtorva artiști reuniți în jurul acelei *Century Guild*⁷⁷ stabilind o legătură directă între aceștia și varianta engleză a curentului *Art Nouveau*.

Ca ilustrator de carte, Blake se remarcă prin deosebita calitate de a crea o unitate între text și ilustrație. Poemele sale vizionare și simbolice sunt țesute pe acest decor iar literele desenate de mână sunt parte integrantă a tabloului.

Răsfoind cărțile sale, vedem flăcări licărind pe fiecare pagină, în jurul literelor și figurilor care par să țâșnească cu o energie nemaipomenită amintind cuvintele poetului, „Energia este o încântare eternă”.

Era deci normal ca Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882), conducătorul Frăției prerafaelite, să fie atras de Blake care era și el poet și pictor. Încă din adolescență Rossetti se simțise atras de opera lui Blake și, în 1847, intrase în posesia jurnalului lui Blake, deseori menționat astăzi drept *Manuscrisul Rossetti*. Interesul pentru Blake s-a răspândit repede de la Rossetti la ceilalți prerafaeliți. Burne Jones insista să i se citească pasaje din Blake în timp ce picta, iar Selwyn Image ținea prelegeri despre Blake și comandase câteva din desenele acestuia pentru *Book of Job*⁷⁸, 1826. Ilustratorul Charles Ricketts, ca și Walter Crane, era foarte familiarizat cu Blake.

Arta lui Blake era unică la vremea ei, privind-o, însă, într-un context mai amplu de istoria artei, putem înțelege mai ușor calitățile sale unice. Motivele, aidoma făcliei, pe care le-a folosit, par să fie extrase din studii de plante și din *rocaille*⁷⁹, care fusese foarte popular în tinerețea lui Blake. În opera artistului german Philip Otto Runge (1777 – 1810) găsim același ritm linear, fluent care din timp în timp presupune creșterea. O tendință lineară similară se remarcă și în opera lui Ingres

⁷⁷ Breasla veacului

⁷⁸ Cartea lui Iov

⁷⁹ „rocaille”, un stil francez al sec. al XVIII-lea

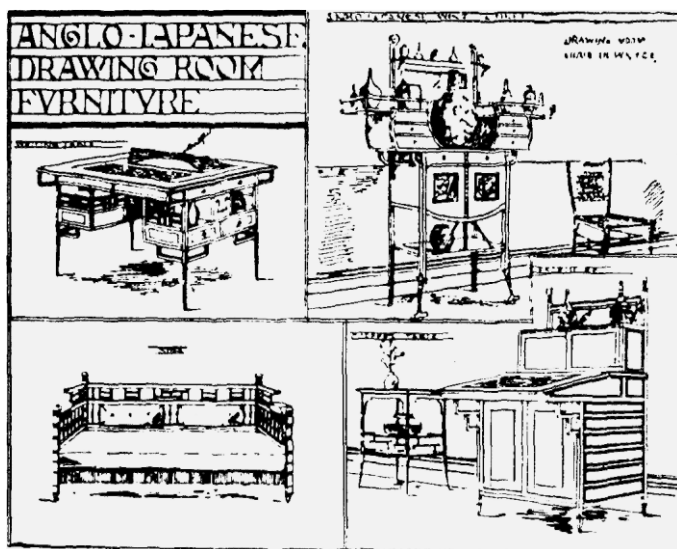
(1780 – 1867), dar probabil că apariția acesteia în opera artistului elvețian Johann Heinrich Fuseli (Füssli) (1741 – 1825) prezintă un interes mult mai mare. Fuseli și-a petrecut cea mai mare parte a vieții în Anglia și putem vedea, în special în desenele sale, un ritm expresiv, asemănător undelor, ritm care ni-l amintește pe Blake. În general perioada din jurul anului 1800 scoate la iveală un anume rafinament linear care anticipează stilul *Art Nouveau*, fără să aibă vreo legătură aparentă cu acesta. Doar în Anglia, și aici numai în opera lui William Blake, e posibil să urmărim o legătură directă care să meargă chiar până la debutul mișcării *Art Nouveau*. Putem vorbi chiar de o succesiune neîntreruptă, care pornește din entuziasmul prerafaeliților pentru Botticelli și Blake, până la estetica lineară a lui Crane și jocul elegant de linii și curbe, realizat de Beardsley. Căci varianta cea mai timpurie a stilului *Art Nouveau* urma să apară într-un cerc de prerafaeliți târzii, cuprinzând artiști ca: Walter Crane, George Heywood Sumner, Herbert P. Horne, Selwyn Image, Aubrey Beardsley, Charles Ricketts și arhitectul Arthur Macmurdo (care nu era tocmai prerafaelit, dar se considera purtătorul unor principii prerafaelite). Atâta timp cât suntem interesați de evoluția mișcării *Art Nouveau* timpurii, e puțin probabil că vom supraestima importanța prerafaelitismului târziu. Simțul prerafaeliților târzii pentru valoarea intrinsecă a liniei, tipul feminin pe care aceștia l-au cultivat și preocuparea lor pentru ritmurile florale, așa cum apar mai cu seamă în opera lui Crane, împreună cu proporțiile alungite și tendințele spre simbolism, caracteristice tablourilor lor – toți acești factori oferă cheia înțelegerii curentului *Art Nouveau*, mai ales a acelor variante care au înflorit pe pământul Angliei și Scoției dar și în Olanda și Belgia.

Influența japoneză și orientală

Pe la începutul anului 1860 o influență de factură orientală s-a manifestat brusc în arta occidentului. În 1862, amatorii de artă din Londra și Paris puteau cumpăra, în fine, exemplare de artă japoneză, căci, în anul acela, Japonia apărea pentru prima oară în calitate de expozant la Expoziția Universală de la Londra și autoriza firma *Farmer and Rogers* să-i vândă la închiderea expoziției toate exponatele. Directorul acestei firme era același tânăr Arthur Lasenby Liberty, care în 1875 inaugura la Londra, pe Regent Street, o firmă proprie denumită *East India House*, care mai târziu urma să devină celebra casă *Liberty & Co Ltd*. Tot în 1862, Madame de Soye deschidea, la Paris, magazinul *La Porte Chinoise*⁸⁰ din Rue de Rivoli, unde se vindeau stampe japoneze și alte obiecte din Orientul îndepărtat. În 1862 arhitectul englez Edward William Godwin și-a decorat interiorul într-un stil simplu japonez, în culori estompate, având pe pereți stampe japoneze. William Rossetti relatează în amintirile sale că „mania japoneză” începuse pe aceste meleaguri spre mijlocul anului 1863 și tot el ne mai spune că

⁸⁰ Poarta chinezească

„Dl. Whistler a fost acela care a atras atenția fratelui meu pentru întâia oară asupra artei japoneze”. Fără îndoială, Whistler a jucat un rol hotărâtor în introducerea „albastrului și albului” de la Paris la Londra.



În tablourile lui Whistler de pe la 1860 apar frecvent siluete și obiecte japoneze, introduse fără niciun scop clar și precis în *The Golden Screen*⁸¹ și *La Princesse du Pays de la Porcelaine*⁸², în cele din urmă el a părăsit această abordare destul de superficială și a început să cerceteze mai adânc valorile profund picturale ale artei japoneze. Acest lucru era valabil și pentru mulți alții, deoarece, prin intermediul publicațiilor, arta japoneză devenea tot mai cunoscută.

În 1867 apărea *Examples of Chinese Ornaments*⁸³ de Owen Jones, iar în 1878, *Art and Industries in Japan*⁸⁴ de R. Alcock, iar doi ani mai târziu, atât O.H. Moser cât și T.W. Cutler publicau cărți despre desenul și ornamentația japoneză. În 1882 apare lucrarea lui *Dresser Japan, its Architecture, Art and Manufactures*⁸⁵, urmată în 1883 de lucrarea *l'Art japonais*⁸⁶ de L. Gonse. Acestea reprezintă doar o selecție. Merită de asemenea să notăm că Bing, Tiffany și Liberty colecționau cu toții artă orientală, în timp ce artiștii creatori

⁸¹ Paravanul auriu

⁸² Prințesa din țara porțelanului

⁸³ Exemple de ornamente chinezești

⁸⁴ Artă și industriile din Japonia

⁸⁵ Japonia, arhitectura, arta și manufacturile de artă japoneze

⁸⁶ Artă japoneză

Beardsley, Eckmann și Toulouse-Lautrec cultivau o artă de factură japoneză.

Influența japoneză a ajuns în Franța ceva mai târziu, deși, încă din 1856, Bracquemond descoperise stampe japoneze utilizate drept hârtie de ambalaj. Nu putem spune că înainte de 1870 ar fi apărut pe continent desene care să poată concura cu cele englezești (xxxiv). În legătură cu școala de la Nancy ar fi interesant de relatat modul aparte în care a pătruns influența japoneză. În 1885 un botanist japonez pe nume Jakasima s-a dus la Nancy să studieze la *École Forestière*⁸⁷. Întâmplător el era un *savant-artist* și s-a împrietenit cu Vallin și Gallé, astfel încât avem motive serioase să credem că prezența lui Takasima a contribuit la creșterea interesului pentru Japonia și arta japoneză (xxxv). Scriind despre Gallé, E. De Vogue relatea, după expoziția din 1889: *Bénissons le caprice du sort qui a fait naître un japonais à Nancy* (xxxvi) (să fim recunoscători aceluia capriciu al sorții care a făcut ca un japonez să se nască la Nancy).

Godwin, Desene pentru mobilă anglo-japoneză, 1877.

Practic arta japoneză a influențat toate genurile artistice; pictorii mai ales erau preocupați de redarea bidimensionalității. Renunțând la un fundal fix, artistul își putea amplasa figurile în spațiu cu mai multă degajare, în timp ce absența perspectivei centrale reprezenta un alt pas în aceeași direcție. O altă trăsătură care a produs un nou efect spațial a fost folosirea unei linii a orizontului mai înaltă. S-au cultivat multe forme înalte și s-a folosit intens situarea plină de eleganță, uneori chiar la întâmplare, a siluetei umane. În mod firesc, se insista ca linia să se utilizeze cu rafinament și sofisticare. Folosirea scrierii verticale pe suprafața tabloului era și acesta un procedeu japonez, care urma să se dovedească de cea mai mare importanță în afișul de artă, ilustrația de carte și în scriere. Influența japoneză asupra curentului *Art Nouveau* presupunea, în cadrul acestor genuri artistice, o ruptură radicală cu desenul european tradițional din secolul al XIX-lea, astfel încât textul și imaginea se contopeau pentru a forma un tot artistic cum văzusem odinioară doar în cărțile lui Blake și în manuscrisele aurite și colorate din Evul Mediu.

Influența japoneză a lăsat de asemenea urme durabile în arta aplicată. Concepția asimetrică a afectat și mobilierul care se elibera acum de principiul simetriei, și care înainte nu putea fi evitat. Și mai importantă era concepția contemporană cu privire la mobilier considerat ca o „creație” aproape fragilă. Principiul *horor vacui* specific istoricismului se înlocuia acum cu *amor vacui*. Suprafața nudă, neîmpodobită atrăgea un interes nou și se descoperise că folosirea cumpătată și amplasarea atentă a ornamentului îi ridica valoarea și-i mărea efectul. Rectiliniarismul japonez din schițele de mobilier a avut o influență importantă în anumite părți ale Europei, în special în Scoția, Anglia și Austria, în

⁸⁷ Școala de silvicultură

vreme ce se generaliza atât aprecierea esențelor negre cât și a mobilei din lemn negru pictat. În cele din urmă, și acesta era un lucru important, lumea privea interiorul ca pe un întreg, și găsea o manieră simplă, dar elegantă, de mobilare, amplasare și grupare. Contribuția japoneză a reprezentat cel mai important element exotic și ponderea sa asupra curentului *Art Nouveau* a fost considerabilă în multe domenii. În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea mai existau și alte curente care atrăgeau imaginația Europei occidentale; orientalismul, exotismul, primitivismul și chiar influența din Egipt și-au avut fiecare rolul său. Niciunul din aceste curente, totuși, nu se poate compara cu influența japoneză. În anumite țări, însă, orientalismul s-a putut împăca cu tradiția națională, servind în același timp colonialismul. Nu încapă îndoială că așa cum a subliniat Clay Lancaster, țările europene au considerat „orientalismul un produs auxiliar al noului orgoliu imperialist față de posesiunile teritoriale, mai ales al Angliei pentru India, Franței pentru Indochina și al Țărilor de Jos pentru Java (xxxvii).

În Belgia, bijutierul Wolfers introducea un material modern, fildeșul din Congo-ul Belgian, iar în Olanda, T.A.C. Colenbrander introducea modelul de *batik* javaez atât în ceramică cât și în textile. După cum s-a arătat chiar în acea vreme, colegul acestuia, Willem Dijsselhof prezenta simptomele influenței orientale (xxxviii).

Sentința finală a lui Marcel Bing (1901) în capitolul său dedicat Japoniei din volumul lui Richard Grant *Die Krisis in Kunstgewerbe*⁸⁸ poate fi considerat foarte bine o concluzie potrivită:

Așadar câțiva artiști au crezut că pot găsi în diferite combinații lineare o nouă sursă de ornamentație ori chiar principiile pierdute ale stilului modern. S-ar părea că într-o oarecare măsură aceste încercări au fost inspirate de mișcarea grațioasă și unduitoare a liniei japoneze, care a influențat în mod atât de fericit ornamentul linear. Fără îndoială, în artele decorative, desenul a cunoscut o îmbogățire prin noi spirale lineare și a dezvoltat o manieră care amintește de suplețea încântătoare și înțelegerea decorativă potrivită motivelor orientale.

Renașterea gotică

Este oare istoricismul un stil, ori reprezintă mai multe variante stilistice? L-am putea chiar considera drept stilul care le conține pe toate celelalte. O trăsătură comună caracteristică evoluției din perioada 1820 – 1890 constă în interesul de ordin istoric pentru stilurile perioadelor trecute, o vedere retrospectivă care în multe privințe își are rădăcina în interesul stârnit de Mișcarea romantică pentru Evul Mediu. *Einlebung* (acomodarea) și entuziasmul istoricismului reprezintă de asemenea o trăsătură moștenită de la romantism, dar pe măsură ce evolua,

⁸⁸ Criza în arta aplicată

punctul de plecare romantic se pierdea treptat din vedere. N-a renăscut numai Evul Mediu ci, unul după altul, deși nu neapărat în această ordine istorică, Renașterea, Barocul, Rococoul și Clasicismul. Apoi, de pe la 1890, s-ar părea că etape ale unor perioade de stil ne sunt din nou oferite drept creații de ultimă oră. În orice caz, ele s-au amestecat într-atât încât nu mai pot fi distinse. Maniera romantică a fost abandonată în favoarea unui punct de vedere mai științific, empatia cedând în fața cercetărilor arheologice și de istoria artei. Cu toate acestea, întreaga perioadă de care ne ocupăm posedă un limbaj artistic, un mod de expresie căruia abia recent specialiștii, printre care Nikolaus Pevsner și Karl Scheffler, i-au acordat o atenție deosebită (xxxix). Și, totuși, cum reușea această perioadă, împotriva căreia curentul *Art Nouveau* reacționase cu atâta violență, să influențeze atât de elocvent forma stilului?

Dincolo de reacția pur negativă și formală, importanța istoricismului pentru *Art Nouveau* trebuie căutată la două nivele: unul indirect și premergător (în acesta se încadrează Renașterea gotică) și celălalt formal (aici se vor încadra concepțiile formale neobarocă și neorococo). Profeții și campionii neogoticului, cum ar fi Pugin, Viollet-le-Duc, Ruskin și William Morris, s-au modelat pe idealurile medievale ale artei și pe principiile arhitecturii gotice. William Morris a promovat o artă care, în forma sa, se îndepărtează mult de stilul *Art Nouveau*, dar în strădania spre înnoire și în întregul comportament de mișcare de reformă, are multe lucruri comune cu ceea ce a avut loc ulterior, în anii 1890. Renașterea gotică, așa cum o cultivase Morris, este predecesora și constituie temelia Mișcării *Arts and Crafts*: fără această fundamentare de cunoștințe și fără înțelegerea Evului Mediu, dezvoltarea ulterioară a Mișcării ar fi fost imposibilă, și de fapt curentul englez proto-*Art Nouveau* s-a ridicat din rândul mișcării *Arts and Crafts*. În același timp interesul pentru structură – o structură aparentă – se poate spune că reflectă interesul pentru arhitectura și construcția Evului Mediu. Artiștii n-au fost inspirați numai de corectitudinea în folosirea materialelor și sentimentul adevăratei măiestrii, ci poate că un factor mult mai important, care-i preocupa pe arhitecții curentului *Art Nouveau*, îl reprezintă înțelegerea construcției aparente. Opera lui Victor Horta, bunăoară, se exprimă în limbajul artistic al neo-goticului, în care fierul se angajează parcă într-un mariaj de conveniență – pe baze constructive – cu stilul *Art Nouveau*. Pe de altă parte, van de Velde susține că compatrioții săi s-au simțit atrași de „rațiunea pură” a goticului (xl).

Purtătorul de cuvânt al atitudinii francezilor și al moștenirii lui Viollet-le-Duc, Eugène Grasset, declară că avem datoria de a „*étudier le Moyen-Age pour en tirer le bon sens*” (xli) (a studia Evul Mediu pentru a-i extrage învățămintele).

Istoricul de artă spaniol Andrés Calzada menționează doctrina lui Ruskin în legătură cu arhitectura lui Gaudí, subliniind aspectele constructive și notând faptul că uneori Gaudí se conformează cu fidelitate intențiilor lui Viollet-le-Duc. Nu e mai puțin interesantă propria remarcă a lui Gaudí asupra goticului pe care-l vede „sublim dar incomplet; un început doar, curmat pentru totdeauna de deplorabila Renaștere... În zilele noastre goticul nu trebuie nici uitat și nici reprodus, ci

continuat, salvându-l în același timp de pericolul flamboiant” (xlii)

John Sedding, discipolul lui Morris, a rezumat toate acestea astfel;

Renașterea noastră gotică a fost solidă, n-a fost un fleac trecător în istoria artei. A îmbogățit meșteșugurile prin avânt și inițiere. A înzestrat cu pasiune două generații de truditori ai artei. A fost scânteia dătătoare de viață – ozonul artei moderne (xliii).

Ar fi o greșeală să subapreciem importanța Renașterii gotice în legătură cu curentele care conduc către *Art Nouveau*, dar acestea au o importanță fundamentală în înțelegerea perioadei Mișcării *Arts and Crafts*, Mișcării Moderne și *Art Nouveau*-ului.

Neorococoul (xliv)

Neorococoul este cel mai vechi dintre celelalte stiluri de epocă ale istoricismului. El diferă mult de Renașterea gotică atât în esență cât și în expresie. În timp ce cel din urmă reprezenta o mișcare, care s-a ridicat în același mod cu neoclasicismul, în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și aidoma acestuia a devenit expresia unei mișcări cu rădăcini adânci și perspective culturale noi, neorococoul nu reprezenta o mișcare în acest sens al cuvântului. Era expresia stilistică a unei căutări către ceva nou, o modă care a înflorit de pe la aproximativ 1835 – 1840 până ce a fost înlăturată de clasicismul lui Napoleon al III-lea din anii 1860, ca să reapară pentru a doua oară în perioada anilor 1880 și 1890, într-un limbaj artistic ceva mai grosolan și violent, împreună cu neobarocul.

Apariția sa n-a fost nici cu totul neașteptată nici pe de-a întregul accidentală. Așa cum rococoul este la originea sa un stil franțuzesc, tot astfel este și neorococoul. Când, în timpul Restaurației (1815 – 1824), Ludovic al XVIII-lea și-a asumat puterea, un adevărat Bourbon se ridica la tronul Franței și el introdusese rococoul de parcă ar fi intenționat să sublinieze faptul că vechile tradiții începeau să se reînnoiască. Neorococoul conținea elemente formale mult mai potrivite unei combinații cu stilul *Art Nouveau* decât neogoticul. Prezenta o tratare plastică a întregului, cât și a detaliilor și deseori o modelare aproape bombastică a fiecărui element în parte. Neorococoul îi lipsea, într-o oarecare măsură, eleganța stilului rococo, dar reținea același spirit asimetric, uneori doar în detaliu, alteori în tot întregul. Asimetria a fost una din trăsăturile esențiale ale stilului *Art Nouveau* și nu este puțin probabil ca aceasta să se datoreze în parte influenței neorococoului, deși trebuie luată în considerare și influența japoneză.

Având în vedere că atât stilul rococo cât și neorococo au atins cea mai distinsă dezvoltare în Franța, pare rezonabil să urmărim sursa influenței acestora asupra curentului *Art Nouveau* din această țară. Legăturile cele mai intime dintre stilul neorococo și *Art Nouveau* le găsim la Nancy.

Nu e surprinzător faptul că neorococoul s-a stabilit în acest oraș al rococoului și e lesne de înțeles de ce artiști care au trăit și au lucrat acolo, au preluat tradiția orgolioasă a orașului lor natal. Ca urmare, când prin anii 1890 avea loc renașterea și înflorirea artistică, odată cu ridicarea școlii de la Nancy, motivele neorococo își făceau apariția la rândul lor, îmbinându-se cu elementele de formă ale noului stil. Cele mai recente lucrări ale lui Emile Gallé dau la iveală urme clare de rococo, în timp ce Louis Majorelle abordează atât un stil rococo bogat *à la Ludovic al XV-lea* cât și austerul clasicism *à la Ludovic al XVI-lea* înainte de „conversiunea” acestuia în *Art Nouveau*. Cu toate acestea, ca și Gallé, el a reținut întotdeauna urme de rococo în stilul *Art Nouveau* pe care-i cultiva – motivul flăcării, picioarele ascuțite spre vârf, motivul C și utilizarea alamei. După cum vom vedea mai târziu în schițele de mobilier ale Școlii de la Nancy, stilul *Art Nouveau* s-a contopit întru totul cu rococoul.

Dar această influență nu s-a remarcat doar în cadrul Școlii de la Nancy. În 1899 K. Scheffler atrăgea deja atenția asupra importanței stilului rococo pentru stilul *Art Nouveau* și scria astfel în *Deutsches Wochenblatt*⁸⁹ (p. 408):

Trebuie să ai o vedere pătrunzătoare pentru a distinge elementul rococo în opera modernilor și mai presus de toate în arta lui van de Velde. Dar odată localizat, este de netăgăduit, și ne bucurăm că tradiția mai joacă încă un rol în arta arhitecturii moderne.

Influența stilurilor rococo și neorococo asupra curentului *Art Nouveau* se limitează mai cu seamă la Franța și Belgia și este deosebit de pregnantă la Nancy. Folosirea elegantă a flori lor și maniera naturalistă în care erau aranjate, un lucru în general neobișnuit pentru curentul *Art Nouveau*, puteau fi stimulate de acest curent și explica parțial modul în care uneori varianta franceză a curentului *Art Nouveau* tindea spre o pură imitare a naturii. Tot din rococo poate deriva și sensul asimetriei ornamentale. O altă trăsătură majoră pe care stilul rococo o are în comun cu *Art Nouveau* este concepția unitară cu privire la interior și avem motive întemeiate să credem că aspirația spre fuziune a camerei cu mobilierul, prezentă în stilul *Art Nouveau*, este cel puțin în parte inspirată din stilul rococo.

Neobarocul (xlv)

Neobarocul, care a supraviețuit până în anii '50 și, în cazul Germaniei, chiar până în '60, a fost urmat de neorenaștere, care a înflorit în Germania în anii '70, stimulată de valul de naționalism care a urmat războiului din 1870 – 1871, expoziția de la München, din 1873, dându-i un serios impuls. Așadar, neobarocul a înflorit în Europa în cel de al nouălea și în ultimul deceniu, deși începuturile sale

⁸⁹ Revista germană

În Franța pot fi găsite încă din deceniul al șaptelea, în vreme ce în Olanda influența sa a fost neglijabilă datorită faptului că olandezii au aderat mai strâns la neorenaștere decât majoritatea țărilor datorită bogatelor lor tradiții renașcentiste. Există o notă dramatică în stilul neobaroc, în contrastele sale violente de clarobscur și o notă teatrală în folosirea somptuoasă a efectelor arhitecturale (xlv). Cornișe îndrăznețe și incizii adânci par la un moment dat să transforme suprafața într-un câmp de luptă între lumină și umbră. Nu numai detaliile subliniază tratarea viguroasă ci și întreaga masă a clădirii poate fi supusă aceluiași tratament plastic.

Concepția formei n-a fost aplicată doar arhitecturii, ci se poate întâlni de asemenea în arta aplicată. Pe de altă parte, având în vedere efectul său plastic monumental, acest stil era extrem de potrivit pentru sculptură și de fapt în sculptură vor fuziona pentru întâia oară neobarocul și stilul timpuriu *Art Nouveau*. Karl Scheffler l-a numit *Jugendstilbarock*, termen care sugerează fuziunea stilurilor care a avut loc în această perioadă.

În Anglia concepția stilului neobaroc a exercitat o influență fundamentală în această privință; ea se poate remarca în special în exprimarea de factură manieristă a lui Walter Crane și, în mod deosebit, în limbajul artistic al lui Alfred Gilbert. În bijuterii și opere cu caracter ornamental Gilbert a dezvoltat un stil care este în mod evident de inspirație barocă (vezi capitolul 6), dar care relevă în mod uimitor trăsături ce anunță stilul *Art Nouveau*. Pare curios faptul că dintre toți artiștii, tocmai în opera unui artist englez – care a fost totuși educat la Paris și Roma – limbajul artistic baroc, cu ornamentele sale cartilaginoase și de crustacee, s-a transformat în stil *Art Nouveau*, anunțând fanteziile pe care treisprezece ani mai târziu le vom găsi în *Métro*-ul lui Hector Guimard.

În Franța, s-a dezvoltat cu precădere limbajul artistic fluent propriu barocului și contopirea plastică a unei forme cu cealaltă și, atât aici cât și în Belgia, găsim aceeași tendință de a îndoi și modela energic materialele și formele în tiparele noului desen curgător. Nu încapă nicio îndoială că acest aspect deosebit al curentului *Art Nouveau* nu este altceva decât moștenirea unor anumite concepții de formă barocă care se manifestau tot mai des în acea perioadă. Este extrem de revelator faptul că Horta își modela în argilă detaliile arhitecturale, chiar dacă lucrarea era în fier, lemn ori piatră, precum și faptul că arhitectul Émil André, din Nancy, prefera mai curând să-și modeleze decât să-și construiască scaunele. Așa că nu e de mirare că atât scaunul cât și ornamentul și, în general, întregul efect devine plastic.

Renașterea celtică

După cum am mai menționat și înainte, această renaștere a fost corelată îndeaproape cu un curent literar și s-a bucurat de o răspândire geografică limitată, lucru care, întâmplător, s-a mai petrecut și cu câteva dintre curentele de care ne-am ocupat deja.

Paralel cu entuziasmul stârnit de Evul Mediu și preocuparea pentru cercetarea istorică, creștea și interesul pentru arheologia nordică; iar publicul din Marea Britanie se înflăcăra acum în fața remarcabilei arte și ornamentații a celților. George Petrie și Henry O'Neil au publicat în deceniile al cincilea, al șaselea și al șaptelea lucrări referitoare la arheologia irlandeză, iar O'Neil afirma în 1863 că:

broșele și alte podoabe personale, care imitau vechile modele irlandeze, reprezentau una dintre ramurile manufacturii în care se înregistrează mari progrese în ultimii ani în Irlanda (xlvii).

Thomas Howarth remarca că această reînviere a spiritului național și-a găsit expresia și în Scoția și sublinia influența acestuia asupra școlii de la Glasgow. Cam pe la sfârșitul secolului, acest curent stilistic includea și pe strămoșul direct al argintăriei Liberty în stil cimric. Cel mai de frunte reprezentant al acestui stil în Franța a fost Grasset, după cum remarcăm din primele sale ilustrații de carte. Influența Renașterii celtice asupra curentului *Art Nouveau* nu trebuie exagerată; am putea afirma că din punct de vedere geografic reprezintă întrucâtva un fenomen izolat, limitându-se în general la Scandinavia, Anglia, Scoția și Irlanda, deși o influență merovingiană se resimte și în lucrările în metal ale lui Tiffany, din deceniul al nouălea. Stilul neoceltic s-a limitat de asemenea, în mod firesc, mai mult la domenii speciale, ca arta argintăriei și a ilustrației de carte. Doar în Scandinavia a avut o oarecare importanță în executarea mobilierului, în decorația interioară sau în arhitectură. Dar ritmul linear din lucrările de artă decorativă aparținând Renașterii celtice ar fi putut pregăti terenul pentru apariția curentului *Art Nouveau* și se poate afirma că folosirea motivului *entrelac* din stilul *Art Nouveau* se explică prin influența Renașterii Celtice. Astfel Renașterea celtică a stimulat apariția curentului *Art Nouveau* atât în mod nemijlocit, prin formă, cât și indirect, printr-un interes crescut pentru cărțile ilustrate și decorate artistic. Când cele două stiluri s-au contopit într-o simbioză ornamentală în mâinile unor artiști înzestrați a apărut *Stilul Dragon*, o altă variantă nordică a curentului *Art Nouveau*.

Mișcarea „Arts and Crafts” (xlvi)

În ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea, în toate țările europene apăreau, din inițiativa unor organizații oficiale, o serie de curente puternice, care urmăreau să reînnoiască artele și meșteșugurile. Aceste probleme au fost abordate pentru întâia oară în mod sistematic în Anglia și Franța, ambele cu bogate tradiții artistice, fapt pentru care evoluția artelor și meseriilor urma să se bucure de un interes mai larg în aceste țări. Putem afirma că, în general, în Anglia și Franța s-a elaborat un model care urma să fie preluat de alte țări europene. Pentru amândouă țări le debutul a fost inaugurat de Marea Expoziție de la Londra din 1851.

În Franța, desenatorul Charles Clerget a adresat în 1852 un apel către *Comité*

*Central des Arts Appliqués à l'Industrie*⁹⁰ pentru a le solicita ajutorul în organizarea și înființarea unui muzeu de artă aplicată. În același an sculptorul Klagmann sugera că ar trebui făcute încercări pentru îmbunătățirea relației artist-artizan. În 1856 apărea *De l'Union des Arts et de l'Industrie*⁹¹, lucrarea acelui neobosit susținător, contele de Laborde, iar în 1858 se fonda *Société du Progres de l'Art Industriel*⁹². În 1864 lua ființă *Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie*⁹³ a cărei menire era să organizeze expoziții, desfășurând o activitate deosebit de rodnică în deceniile al șaptelea și al optulea. *Société du Musée des Arts Décoratifs*⁹⁴, înființată în 1877, lucra mână în mână cu această organizație, și în 1882, prin fuzionarea celor două societăți, s-a creat *Union Centrale des Arts Décoratifs*⁹⁵, având organul său propriu *Revue des Arts Décoratifs*⁹⁶, care urma să joace un rol important în timpul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea. La Expoziția Universală din 1889, la care a debutat Gallé, deschiderea unui salon pentru arta decorativă devenise o necesitate reală. Din 1891 s-au ținut expoziții anuale la *Salon du Champs de Mars*. Aici s-au întâlnit artiști ca Chaplet, Cheret, Charpentier, Damp, Delaherche și Gallé, confruntându-se cu alți artiști și pictori. În 1893 Chennevières a început să achiziționeze obiecte moderne de artă aplicată pentru *Musée de Luxembourg* de curând înființat.

Deși și în Anglia punctul de plecare era același, evoluția acestui curent a urmat o traiectorie oarecum diferită. O deosebire importantă între mișcarea englezească *Arts and Crafts* și cea care s-a dezvoltat în Franța, constă în faptul că cea dintâi era mai apropiată de Evul Mediu nu atât în formă cât în concepție. Diverse organizații locale au încercat în mod sporadic să îndrepte mișcarea pe un făgaș potrivit, în vreme ce în perioada 1835 – 1836 a fost desemnat chiar un comitet parlamentar pentru a se ocupa de educația artistică. Rezultatele activității acestui comitet s-au concretizat în înființarea, în 1837, a *Școlii normale de desen* care, în 1849, număra nu mai puțin de șaisprezece secții. Critica și reacția severă care au urmat Marii Expoziții aveau să dea roade curând. În 1852 s-a înființat *Departament of Practical Art*⁹⁷ deși un an mai târziu și-a schimbat numele în *Departament of Science and Art*⁹⁸ și tot în aceeași perioadă se fondează și Muzeul Victoria și Albert cu intenția ca o bună parte a activității sale să fie

⁹⁰ Comitetul Central al artelor aplicate în industrie

⁹¹ Despre Uniunea Artelor și a Industriei

⁹² Societatea pentru progresul artei industriale

⁹³ Uniunea centrală a artelor frumoase aplicate în industrie

⁹⁴ Societatea muzeului artelor decorative

⁹⁵ Uniunea centrală a artelor decorative

⁹⁶ Revista artelor decorative

⁹⁷ Departamentul de arte practice

⁹⁸ Departamentul de știință și artă

dedicată învățământului. William Morris a fost cel mai de seamă artist independent. În 1860, la un an după ce, proaspăt căsătorit și plin de entuziasm, Blake se mută în *Red House*⁹⁹, firma sa își stabilea birourile în *Red Lion Square* la numărul 8, aproape de casa în care acesta locuise împreună cu camarazii săi în timpul frumoaselor zile ale studenției. Arhitectura și decorațiile interioare de la *Red House* ca și oamenii care au lucrat acolo reprezintă niște factori esențiali pentru istoria artei secolului al XIX-lea și au o importanță fundamentală în evoluția mișcării *Arts and Crafts*. Tot aici, într-o ambianță aproape patriarhală, a lucrat William Morris împreună cu Philip Webb, Ford Madox Brown, Edward Burne Jones și uneori acestora li se alătură și Dante Gabriel Rossetti, ca și renumitul matematician Charles J. Faulkner. Cel de al șaptelea acționar al firmei, Peter Paul Marshall, prieten al lui Madox Brown, era de profesie inginer, dar ca și ceilalți se simțea profund atras de arte și meșteșuguri. Începând de prin deceniul al optulea, Morris și mișcarea promovată de acesta păreau să exercite o influență evidentă asupra gustului și curentelor contemporane; firma participase până atunci la expoziții internaționale, iar obiectele produse acopereau, practic, toate domeniile artei aplicate.

Generația născută în jurul anului 1850 – Arthur Mackmurdo în 1851, Walter Crane și Lewis Day în 1845, Selwyn Image în 1849, C.F. Annesley Voysey în 1857, precum și cei ceva mai tineri, Herbert Horne, născut în 1864, și Charles R. Ashbee, 1863 – au fost fiecare influențați într-un fel sau altul de Ruskin și Morris ori de Renașterea gotică. Acest grup de oameni întreprinzători urma să pună bazele mișcării *Arts and Crafts* și să devină personalități de frunte în diferitele organizații pe care mișcarea le-a inițiat.

Cea mai veche din toate aceste organizații a fost *The Century Guild*¹⁰⁰ fondată în 1882, al cărei obiectiv era – după cum se exprima în statutele sale – „să modifice orizontul tuturor ramurilor de artă dintr-unul comercial într-unul estetic”. În 1884, un număr de artiști, care încă din 1881 obișnuiau să se întâlnească în casa lui Crane, s-au constituit într-o organizație numită *The Art Workers Guild*¹⁰¹ și ai cărei inițiatori și conducători erau Crane și Day. Cei doi au activat de asemenea cu mult entuziasm în *Arts and Crafts Exhibition Society*¹⁰² atât la începuturile acesteia – pe la 1888 – cât și ulterior. În 1885 s-a întemeiat o organizație mai mică, *Home Arts and Industries Association*¹⁰³ și aici Mackmurdo activa de asemenea cu mult entuziasm. În 1888 se fonda atât *Guild and School of Handicraft*¹⁰⁴ cât și *National Association for the Advancement of*

⁹⁹ Casa roșie

¹⁰⁰ Breasla secolului

¹⁰¹ Bresla lucrătorilor de artă

¹⁰² Societatea pentru expoziții de artă și meșteșuguri

¹⁰³ Asociația artelor și industriilor casnice

¹⁰⁴ Breasla și Școala artizanatului

*Art and its Application to Industry*¹⁰⁵, prima din inițiativa lui Ashbee, în timp ce în cea de a doua Mackmurdo și Crane și-au adus o contribuție creatoare încă de la început. În acest mediu de adepți ai Renașterii gotice, de naturaliști și teoreticieni, mediu care trăia prin simplitate și autenticitate și în care un Ruskin sau Morris puteau reprezenta o sursă de inspirație, vom găsi primele elemente lineare și florale ale variantei *Art Nouveau* engleze create de Crane, Dresser și Mackmurdo.

În accepțiunea cea mai răspândită, mișcarea *Arts and Crafts* este, de fapt, cea mai importantă contribuție adusă curentului absolut nou din arta aplicată atât din Marea Britanie cât și de pe Continent, dar în același timp acesta reprezintă un factor demn de luat în considerație în evoluția pur formală a curentului *Art Nouveau*.

6. Stilul Art Nouveau timpuriu

Curentul englez proto-art nouveau

Dintre toate invențiile extraordinare și uimitoarea bogăție de articole de tot soiul prezentate în cadrul Marii Expoziții de la 1851, atenția publicului a fost atrasă de un grup din ceramică de Grainger & Co. Care a ajuns să fie calificat drept „curiozitate”. Pentru noi aceste obiecte prezintă un interes considerabil, deoarece în vreme ce formele lor reale și decorația pur naturalistă – înclinată spre imitație fără să opereze vreo abstractizare – aparțin cu desăvârșire perioadei din jurul anului 1850, grația cu care planta încolăcește obiectul, ca și frunzele în formă de trestie cu ritmul lor unduitor, anticipează stilul anilor 1890. La fel de interesant ne apare și rolul funcțional care revine anumitor forme de plante. Această colecție cu greu poate fi denumită *Art Nouveau*; ea întruchipează anumite fenomene individuale care subliniază culmile pe care le poate atinge naturalismul în domeniul artelor aplicate, prefigurând totuși, într-o anumită măsură, evoluția care urmează să se manifeste câteva decenii mai târziu.

¹⁰⁵ Societatea Națională pentru progresul artei și aplicația acesteia în industrie



Una dintre personalitățile reprezentative în rândurile desenatorilor englezi din deceniul al șaptelea și al optulea a fost Walter Crane, care a lucrat ca pictor, desenator, autor de cărți pentru copii, critic de artă și *industrial designer*.

Crane, Vinieta pentru *Baby's Bouquet*, 1878.

Încă de tânăr se simțea atras de xilografură și tot de atunci datează și admirația sa față de prerafaeliți. În 1871, o vizită la Florența i-a stârnit interesul pentru Quattrocento, simțindu-se atras mai cu seamă de Botticelli. În timpul celui de al optulea deceniu, el își dezvoltă un stil propriu ca ilustrator și desenator de modele, care necesitau un fundal monocrom cu planuri nediferențiate și o tratare non-plastică a figurilor, deși contururile erau întotdeauna subliniate clar. În *Lines and Outlines* din 1875, al cărui titlu doar e suficient de revelator, Walter Crane a ajuns la un limbaj artistic propriu, cu particularități pe care le remarcăm cam tot atunci și în desenele sale de modele după cum se poate vedea în *BoPeep*¹⁰⁶, *Boy Blue*¹⁰⁷, *Queen of Hearts*¹⁰⁸, *The Sleeping Beauty*¹⁰⁹, *Iris and the King-fisher*¹¹⁰, *The House that Jack Built*¹¹¹, toate tapete pentru camere de copii, multe dintre acestea având același titlu și tratând aceleași subiecte cu istorioarele din cărțile pentru copii. O vinieta pentru *The Baby's Bouquet*¹¹², 1878, trădează preocuparea sa de a înzestra motivul floral cu un ritm complet nou și o forță decorativă originală, prin intermediul jocului liniei.

Desenele lui Crane ne impresionează prin forța din ce în ce mai mare pe care

¹⁰⁶ De-a v-ați ascunselea

¹⁰⁷ Băiatul albastru

¹⁰⁸ Crăiasa inimilor

¹⁰⁹ Frumoasa adormită

¹¹⁰ Curcubeul și pescărușul albastru

¹¹¹ Casa construită de Jack

¹¹² Buchetul copilului

o conțin și extraordinara bogăție de motive florale. Siluetele sunt înglobate în această lume florală și devin parte integrantă a ei așa cum se întâmplă în *The House that Jack Built*. Tulpina plantei se prelungește aici într-o curbă care se termină printr-o contramișcare energetică. Această curbă, cu linii fluente și terminație energetică, reprezintă una din caracteristicile florale aparținând stilului *Art Nouveau* și evidențiază modelele lui Crane de cele ale contemporanilor săi. Spre deosebire de modelele lui Morris, de pildă, care, după cum mărturisește Crane, i-au stimulat imaginația, curbele lui Crane sunt asimetrice (xlix).

Compozițiile cățărătoare ale lui Morris au rămas întotdeauna simetrice chiar și atunci când modelul era alcătuit din tulpini diagonale dispuse ritmic. Crane a dezvoltat un element de stil bazat pe principii florale – o formă de expresie lineară – nou și fundamental și care urma să devină una din trăsăturile cele mai importante ale stilului *Art Nouveau*.

Christopher Dresser, pe care l-am mai menționat înainte în calitate de teoretician al artei (vezi capitolul al 4-lea), era un om cu un temperament total deosebit. Acest botanist, de profesie, era în același timp și desenator și un scriitor pătrunzător. Printre multe altele se ocupa și de editarea revistei de artă *Furniture's Gazette* 113, numărându-se în același timp printre fondatorii *Art Furniture's Alliance* 114. La sfârșitul deceniului al optulea îl vom întâlni la *Linthorpe Pottery* 115 în calitate de expert, dar în aceeași perioadă el va lucra și în metal și sticlă. Vasul pentru crușon creat de acesta în 1879 trădează o simplitate revoluționară care-i conferă un loc aparte printre lucrările contemporanilor, inclusiv propriile sale realizări. Jocul grațios al liniei și modul în care elementele constructive îmbracă sticla, creând impresia de forță și plasticitate, ne apare tot atât de emoționant. Fără să vrei îți vine în minte gândul că artistul a căutat să se inspire după „forma anumitor oase ale unor, păsări, asociate cu ideea de zbor și putere” (l).

Lucrările lui Crane și Dresser conțin elemente care au devenit o parte esențială a stilului *Art Nouveau*. Faptul că acele trăsături care urmau să devină atât de populare și fundamentale pentru limbajul artistic de mai târziu aveau să apară pentru întâia oară mai ales în opera acestor teoreticieni – ambii cu o vădită înclinație pentru linear – e departe de a fi o simplă coincidență.

Mai departe vom descoperi unele tendințe evidente către stilul *Art Nouveau* și în desenele și schițele unuia dintre promotorii Mișcării *Arts and Crafts*, Arthur H. Mackmurdo, un om antrenat în tradiția neogoticului, care, în 1874, l-a întovărășit pe Ruskin în Italia. În 1878 și 1880 se afla din nou în Italia și caietele sale de schițe din această perioadă conțin – pe lângă studii de arhitectură – și o serie întreagă de studii naturaliste de flori, plante agățătoare, muguri și tulpini. Imediat

¹¹³ Revista de mobilier

¹¹⁴ Alianța mobilei de artă

¹¹⁵ Ceramica Linthorpe

după reîntoarcerea sa acasă, în 1882, a participat la întemeierea societății *Century Guild* și a început să facă schițe pentru textile și mobilier. În 1882 a realizat două modele pentru textile și scaunul a cărui spetează avea o decorație cu motive de tip *Art Nouveau* (li). În tapetul intitulat *Păunul*, din 1882, găsim un motiv floral cu același aer plutitor, de plantă marină. Mackmurdo a mai creat în același an și o tapiserie cu motiv floral al cărui ritm neliniștit și mișcare în vârtej repetă, parcă într-o manieră mai vioaie, elementele de formă pe care le-am menționat deja. În 1884 el a realizat o țesătură imprimată din bumbac, *Păsărea Cromer*, desen ce amintește de algele plutitoare în care păsările seamănă mai mult cu niște pești, iar după 1880 acest lujer plutitor urma să devină modelul său preferat.

Acesta deține mai ales acele trăsături caracteristice contra-mișcării care-i conferă un surplus de forță creând un efect de suplețe. Când, în 1883, Mackmurdo desena coperta cărții sale *Wren's City Churches*¹¹⁶, el s-a folosit de același motiv floral, și în vreme ce cei trei păuni care încadrau coperta găseau prea puțin sprijin pe tulpinile plantelor, era și mai greu de găsit vreo legătură între conținutul cărții și coperta în sine. Așadar, la Mackmurdo coperta devine pur și simplu un pretext pentru a da expresie talentului său decorativ.

Dar acesta nu s-a rezumat numai la motive bidimensionale; în 1884 a realizat, printre altele, un paravan (lii) și un suport de lampă la care partea superioară era executată în *repoussé*.

Recunoaștem aici motivul floral gen lujer, în vreme ce ritmul mlădios al picioarelor, cu curbele lor energice, ne amintește de Dresser. Faptul că aici, ca și în atâtea din lucrările lui Mackmurdo, se mai găsesc și alte elemente tradiționale, este o chestiune de cu totul altă natură. După 1890 îl găsim adoptând o manieră mult mai tradițională, iar la începutul secolului își dedica energia unor lucrări de altă factură (liii).

Selwyn Image a fost un alt reprezentant al Mișcării *Arts and Crafts* care se exprimă într-un stil similar. În coperta realizată de el în 1888 pentru *The Hobby Horse*¹¹⁷ găsim aceleași trăsături de tip lujer care apar în multe din operele lui Mackmurdo. Și din alte puncte de vedere acesta s-a folosit de un stil care se înrudea în multe privințe cu stilul lui Mackmurdo.

Charles Annesley Voysey ocupă o poziție unică. Acesta a executat primele tapete și textile în 1883, sub influența directă a lui Mackmurdo. Motivele sale reprezentau plante și animale, dar natura apărea stilizată, stăpânită de ritmul unei forțe lineare, întru totul în spiritul stilului *Art Nouveau*, ca de pildă în *Schița pentru textile imprimate* din 1888, și *Șarpe de apă*, de pe la 1890. Pe la sfârșitul deceniului formele sale pierdeau ceva din mișcarea lor delirantă și multiplele sale păsări începeau să se cuibărească comod printre frunze și verdeață. Cu toate că

¹¹⁶ Bisericile urbane realizate de Ch. Wren

¹¹⁷ Căluțul de jucărie

Voysey a luat o poziție fermă împotriva curentului *Art Nouveau*, multe din schițele sale, din perioada de la început, aveau de fapt trăsături caracteristice stilului *Art Nouveau*. Opera sa s-a bucurat de popularitate, iar influența sa pe continent a fost de-a dreptul remarcabilă. Un alt desenator al cărui nume era legat de *Century Guild* a fost Herbert P. Horne, coeditor cu Mackmurdo la *The Hobby Horse*.

Încă din 1884, de la primul număr al publicației *The Hobby Horse*, găsim anumite trăsături care s-au dovedit a fi de o importanță fundamentală pentru ilustrația de carte și artele grafice din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea. Nu numai pagina ci și întreaga dispunere a materialului erau astfel tratate încât să se realizeze o entitate artistică. Ilustrația nu mai era doar un element dependent, narativ, ci parte integrantă a unui tot. Mișcarea fluentă ca de flacăra care apare în aceste ilustrații constituia și ea o dovadă, chiar dacă mai târziu, în timpul ultimului deceniu, în acest stil motivele florale urmau să fie preponderente. În xilografuri era de asemenea extrem de folosit efectul bidimensional, estetic și concis care pune un accent deosebit pe valoarea intrinsecă a liniei. Un element deosebit de important era acela că *The Hobby Horse* abandonase maniera de ilustrație iluzionistă, tridimensională. Categoric înțelegerea și exploatarea completă a efectului bidimensional și a capacității liniei de a crea două suprafețe active – închisă și deschisă – n-au fost pe deplin valorificate de arta ilustrației promovată de *The Hobby Horse* și nici tratarea liberă a suprafeței, de inspirație japoneză, deși se făcea o încercare prin dispunerea și executarea literelor. *The Hobby Horse* este însă primul periodic care s-a preocupat în mod expres de reînnoirea artei tiparului și ilustrației de carte.





1. Ricketts, Ilustrație la *A House of Pomegranates* de Oscar Wilde, 1891.
2. Robert Burns, *Natura Naturans*, 1891.

The *Hobby Horse* a avut, la scurt timp, un număr de imitatori: în 1889 a apărut primul număr al revistei *The Dial*¹¹⁸ editată de Charles Ricketts și de discipolul acestuia, Robert Shannon. Ca ilustrator stilul lui Ricketts pornește de la *The Hobby Horse* și de la arta acestui grup, în timp ce prefigurează totodată ilustrațiile ultimului deceniu, modificându-și stilul și acordând mai multă importanță liniei. Printre alte lucruri, în 1891 el realizează ilustrația pentru *A House of Pomegranates*¹¹⁹ de Oscar Wilde, iar în 1893, pentru *The Sphinx*¹²⁰, în tehnica sa de legător de carte a urmat același principiu ca René Wiener, de la Nancy, în aceea că întreaga copertă era considerată ca făcând parte dintr-o concepție artistică unitară, deși în comparație cu Wiener la Ricketts accentul cădea mult mai mult pe linie. Un alt ilustrator al cărui nume trebuie de asemenea menționat în această privință este Robert Burns al cărui desen, din 1891, *Natura Naturans*, publicat în 1895 în *The evergreen*, dezvăluie toate calitățile ilustrației în stilul *Art Nouveau* în ceea ce privește linia, spațiul și concepția bidimensională.

Cel mai de seamă ilustrator de carte englez a fost, desigur, Aubrey Beardsley. La vârsta de 20 de ani acesta interpretase deja, și am putea spune că anticipase chiar, dispoziția artistică a anilor 1890 într-o serie întreagă de desene îndrăznețe și sofisticate. Beardsley nu poate fi considerat produsul direct al prerafaeliților târzii, deși într-o primă etapă fusese în legătură cu Burne Jones și Morris. El a trecut, totuși, alunecând ușor și elegant prin stilul linear al epocii și, punând accentul pe linie, a îmbinat rafinamentul japonez cu ritmul prerafaelit într-un stil

¹¹⁸ Cadran

¹¹⁹ Casa rodiilor

¹²⁰ Sfinxul

personal, completat cu acea *New Voluptuousness*¹²¹ caracteristică ultimului deceniu. O trăsătură specială a stilului său este caracterul uniform al tușei: temperamentul nu se exprimă prin grosimea care variază, ci pur și simplu printr-o evoluție lineară. Contribuția cea mai importantă a lui Beardsley se poate găsi fără îndoială în efectele pe care le-a creat dând suprafețelor incluse sau excluse de linie posibilitatea să fie activate de efectul conturului: silueta așa cum apare ea și spațiul gol din jurul acesteia. În 1892 Beardsley a terminat ilustrațiile pentru *Morte d'Arthur*¹²². În 1893 lucra la ilustrația pentru *Salomé*¹²³. În același an au apărut ilustrațiile lui Ricketts pentru *Daphnis și Chloe* de Longus. În 1896 Ricketts și-a inaugurat tipografia proprie, *The Vale Press*.

Paralel cu această activitate în domeniul tipăririi cărților trebuie să menționăm și contribuția lui William Morris, de importanță esențială. În 1890 *The Golden Type*¹²⁴ era terminată; în 1891 apărea *The Story of the Glittering Plain*¹²⁵ și, în 1892, el punea bazele tipografiei *Kelmscott Press*. Încă odată Evul Mediu și deschiderea sa către artizanat a constituit o sursă de inspirație, inițiind astfel idei noi referitoare la editarea cărților; în câțiva ani, prin autoritatea numelui lui Morris, acestea urmau să se răspândească prin toată Europa și în Statele Unite. Alte periodice care s-au preocupat de probleme tipografice asemănătoare celor de la *The Hobby Horse* și *The Dial* au fost, în 1894, *The Yellow Book*¹²⁶ și, în 1895, *The e vergreen*; în 1892 apărea, în Olanda, *Van nu en straks* și, în 1895, *Pan*, în Germania, în vreme ce, în 1698, Austria îi urmează exemplul cu *Ver Sacrum*.

Această manifestare timpurie a stilului *Art Nouveau*, care prefigurează mișcarea continentală, a pus accentul pe decorația lineară. Din acest considerent, ea are în general un caracter bidimensional și se limitează în special la suprafață. Aspirația către înnoirea ilustrației de carte și a artei aplicate, din care s-a născut stilul *Art Nouveau* timpuriu, a apărut în cercul artiștilor creatori în strânsă legătură cu mișcarea preraphaelită târzie. Aceasta îmbracă totuși și un alt aspect, tridimensional și dinamic, după cum vedem în opera sculptorului Alfred Gilbert.

Gilbert a fost educat pe continent, la *École des Beaux-Arts*, între 1875 – 1879, și la Roma, între 1880 – 1884. Și-a concentrat studiile asupra lui Michelangelo și Cellini, dar a fost atras și de manierism. Rezumând problemele ornamentale cu care s-a confruntat în 1884 – 1885, el afirmă:

Deoarece nu-mi făcea nicio plăcere să reproduc ori să plagiez metoda de ornament pe care o neglijasem cu atâta tărie, mi-am luat o sarcină nouă, cea mai

¹²¹ Noua voluptate

¹²² Moartea lui Arthur

¹²³ Salomeea

¹²⁴ Tiparul de aur

¹²⁵ Povestea câmpiei strălucitoare

¹²⁶ Cartea galbenă

difficilă din viața mea, care ar putea cândva să dea roade (liv).

Sursa de inspirație a lui Gilbert pare să fie suficient de clară: ea se poate afla în sculptura italiană a secolului al XVI-lea, cu toată bogăția ei ornamentală care apare când fluentă și cartilaginoasă în concepția formei, când ca o transpunere melodioasă a ornamentației în casete și în spirale.

În 1887 execută un splendid *épergne* pentru jubileul Reginei Victoria. Chipul încoronat al reginei, care reprezintă elementul principal, se retrage parcă deasupra capetelor unor șopârle șuierătoare, monștri îngrozitori, șerpi târători și pești lăbărtați.

Fragmentele ornamentale ale *Monumentului lui John Howard* din Bedford, 1892 – 1893, și a *Fântânii Shaftesbury (Eros)* din Piața Piccadilly, Londra, 1887 – 1893 realizează o simbioză completă între stilul baroc și *Art Nouveau* – o fuziune deosebită între un stil aparținând secolelor trecute și un stil al cărui limbaj artistic nici nu se născuse încă. Totuși trebuie să subliniem faptul că forma principală a fântânii e destul de tradițională, iar ca spirit, neobarocă.

Nu am realiza tabloul complet al curentului *Art Nouveau* englez timpuriu, fără această contribuție inspirată de manierism care era dinamică și plastică în același timp. Se dezvoltă, așadar, un stil cu detalii sculpturale care purta urme neîndoielnice ale curentului *Art Nouveau*.

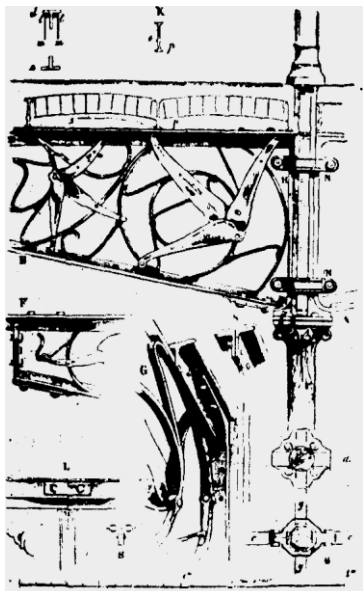
În Anglia s-au făcut de asemenea pași importanți înainte pornind de la paginile cărților până la arta aplicată. În timp ce în alte țări se realiza din când în când câte o vignetă ori un ornament izolat, într-un stil proto-*Art Nouveau*, Anglia lansa în deceniile al optulea și al nouălea o mișcare atotcuprinzătoare în domeniul artei decorative și aplicate, a ilustrației de carte, picturii și sculpturii, mișcare a cărei rădăcini porneau tocmai de la Blake.

Limitarea geografică, data relativ recentă și larga răspândire a mișcării *Art Nouveau* timpurii în diferite genuri artistice sugerează ceva mai mult decât un simplu curent. În cel de al șaptelea și al optulea deceniu, ni se prezintă de fapt un fenomen autentic englezesc din punct de vedere stilistic, care a fost denumit cu titlul orientativ proto-*Art Nouveau (lv)* cu scopul de a-l distinge de stilul continental care a apărut cu un deceniu sau două mai târziu. Această atitudine pare să fie justificată, deoarece varianta stilistică englezească a rămas un fenomen relativ izolat în timp și în spațiu. Influența engleză pe continent a fost desigur considerabilă dar expresia stilistică specifică engleză nu pare să fie ușor de adoptat în restul Europei – cu atât mai mult cu cât Anglia n-a prea fost influențată de curentul continental *Art Nouveau*.

Curentul art nouveau timpuriu pe continent și în Statele Unite

În restul Europei și în Statele Unite de asemenea apar preludii similare la curentul *Art Nouveau*. O mulțime de tendințe se simțeau, astfel încât găsim, în Franța, motive tip *Art Nouveau* de inspirație vegetală, iar în Belgia, detalii de

inspirație celtică, în Spania spirale asemănătoare algelor marine, un joc abstract al liniei în opera unor artiști ca van de Velde, și chiar o stranie încâlceală de plante agățătoare în opera americanului Sullivan. Apar totuși, în permanență, fenomene individuale fără să aibă vreo legătură aparentă între ele, cu excepția faptului că artiștii individuali reflectă diferite tendințe care indică toate drumul ori conduc spre direcția curentului *Art Nouveau*.



Exemplul cel mai timpuriu – și unul din cele mai izbitoare – referitor la formele de expresie de tip *Art Nouveau* îl reprezintă platoul, din 1867, decorat de pictorul francez Felix Bracquemond. Deși se pregătise pentru pictură și xilogravură, Bracquemond se ocupa de ceramică încă din deceniul al șaptelea, și jocul elegant, cu forme vegetale semistilizate – de concepție mai ales lineară – practicat de acesta ilustrează apropierea sa de natură ca sursă de inspirație. O atitudine similară trădează și opera aurarului Henri Vever (lvi).

Viollet-le-Duc, ilustrație pentru *Entretiens sur l'architecture*, 1872.

Tendințe *Art Nouveau* de o manieră total diferită pot fi remarcate în opera lui Viollet-le-Duc, unul dintre cei mai de seamă teoreticieni și istorici ai arhitecturii din secolul său. Teoriile sale avansate și-au avut sorginea în studiul arhitecturii romantice cât și a arhitecturii gotice. Spre deosebire de Ruskin acesta a fost adeptul folosirii construcției din fier aparent după cum reiese din celebrele sale *Entretiens sur l'architecture* (1863 – 1872). Susținător entuziast al Renașterii gotice, el a investit fierul cu o formă neogotică și uneori cu modele absolut noi,

transformând frunzișul gotic în conformitate cu cerințele stilului *Art Nouveau*, într-o decorație ritmică, ondulatorie, de lujer și frunză, exact ca în ilustrațiile sale la capitolul *Sur la Construction*¹²⁷. După cât se pare, Viollet-le-Duc a încercat să găsească un fel de „umplură”, o formă cu un ritm suplu reprezentând calitățile fierului, iar formele decorative și pline de fantezie pe care acesta le-a creat pot fi considerate ca simboluri structurale la același nivel cu creațiile lui Dresser. Viollet-le-Duc a mai făcut și schițe decorative într-o manieră *Art Nouveau*: de pildă cele din 1861 – 1863, destinate unei capele mici din *Rue Notre-Dame-des-Champs* cu ornamentații gen lujer, din plante stilizate, și unde punctul de plecare al artistului este normand. Pentru discipolul său, Grasset, ideile acestuia cu privire la ornamentație urmau să devină mai importante chiar decât maniera stilului *Art Nouveau* timpuriu, și se limitau în esență la ilustrații, cu toate că în aceeași perioadă el a mai realizat schițe pentru lucrări din fier forjat.

Deși este imposibil să delimităm, în Franța, un grup compact de lucrări aparținând curentului *Art Nouveau* timpuriu, așa cum se poate face de exemplu în Anglia, suntem totuși în măsură să distingem niște tendințe puternice *Art Nouveau* în opera artistului sticlar Eugène Rousseau bunăoară. Lucrările pe care acesta le-a realizat cam pe la mijlocul deceniului al nouălea, cu motivele sale fluente, cu flori stilizate, amintesc de desenele contemporanului Voysey. În lucrarea sa din 1884 – 1885 *Jardinière*, nu numai decorația ci și forma ca atare au dobândit un caracter specific stilului *Art Nouveau*, forma și ornamentația obiectului contopindu-se pentru a produce o singură entitate.

Paul Gauguin reprezintă un alt aspect al tendințelor stilistice din Franța deceniului al nouălea. În 1881 el începuse deja să lucreze artă aplicată când a realizat cele două tăblii exterioare de uși pentru un dulap folosind un model înflăcărat, plin de avânt. În 1886 – 1887 el a executat o carafă împodobită cu o decorație sculpturală, iar în 1888 un platou, ambele având forme originale și dezvăluind anumite trăsături ale stilului *Art Nouveau* în contururile aidoma lujerilor. Vasul cu motive bretone care datează din 1888 introduce un profil ceramic mult mai ferm și cu totul deosebit, datorat probabil cooperării sale cu Chaplet, care a ars argila. Gauguin cu lucrările sale decorative în lemn sau ceramică, cu forma lor expresivă, pe la mijlocul deceniului al optulea, se numără printre precursorii cei mai interesați ai curentului *Art Nouveau*.

În Belgia găsim de asemenea urme timpurii ale curentului *Art Nouveau*, cum ar fi bunăoară proiectul lui Paul Hankar, din 1889, pentru o lucrare din fier forjat destinată imobilului situat în *83 Chaussée de Charleroi*, din Bruxelles. În această lucrare, inspirația este în mod cert de factură celtică, dar cu toate acestea desenul este deja pătruns de un ritm specific stilului *Art Nouveau*. Trebuie să mai adăugăm, de asemenea, că în studioul acestuia se aflau tapete de hârtie realizate de Crane (lvii) și că printre prietenii săi se număra și artistul Adolphe

¹²⁷ Cu privire la construcție

Crespin, pictor și desenator de afișe și discipol al lui Bonnat. Proiectul pentru acoperiș executat pe la 1868 – 1872 de J.H.M. Schadde pentru *Bursa din Anvers* cuprinde abundența inimaginabilă de frunze care ne sugerează imediat stilul *Art Nouveau* dar fără să aibă suplețea acestui stil ori să presupună abstractizarea formei naturale.

În Spania, în deceniul al nouălea, găsim în aceeași măsură tendințe *Art Nouveau*. În detaliile de la *Casa Vicens* din Barcelona, executată de Antonio Gaudí între 1878 – 1880 (lviii), putem găsi elemente care sugerează stilul *Art Nouveau*.

La *Palatul Güell* din Barcelona destinat magnatului industrial contele Eusebio de Güell, descoperim un stil *Art Nouveau* timpuriu, interesant și cu totul original. Porțile din fier forjat au un model șerpuitor; încolăcit pe după un arc parabolic, metalul se răsucesce în ritm de bici sfichiuitor. Alte detalii apar într-un model împletit, cu forme ce amintesc algele marine. În această etapă, schițele de mobilier ale lui Gaudí erau și ele pătrunse de un stil *Art Nouveau*, uimitor de matur (lix). Deși, în cazul lui Gaudí, nu este simplu de găsit precursori ai limbajului său artistic, putem afla câte ceva cercetând cu puțină atenție universul în care s-a dezvoltat. Mai întâi, mergând pe urmele tatălui său, Gaudí muncește în tinerețe ca fierar, familiarizându-se astfel cu stilul *mudejar* și cu multiplele forme rafinate și pline de fantezie specifice lucrărilor spaniole din fier forjat. Individualitatea sa artistică a fost stimulată, fără îndoială, de un sentiment, adânc înrădăcinat, de patriotism catalan, dificil de redat în termeni concreți. Natura a constituit și ea un izvor fertil, de inspirație prin formele de plante de la Costa Brava și din satele catalane, cu formațiunile lor din piatră, stranii și rotunjite.

În cele din urmă trebuie menționată Renașterea gotică: aidoma lui Horta, Gaudí a fost influențat de Viollet-le-Duc, și în la *Sagrada Família*, a cărei criptă și partea din față au fost terminate în deceniul al nouălea, interesul pentru structură este evident. Curente de factură neobarocă apar ceva mai târziu, căci pe la sfârșitul deceniului al nouălea concepțiile sale arhitecturale erau cu mult mai tradiționale. Dar cea mai remarcabilă contribuție pe care și-a adus-o Gaudí ca artist provine din imaginația și din înclinația sa de a îmbina elemente diferite și de a crea din acestea un tot unitar.

Putem afirma același lucru cu privire la americanul Louis Sullivan. În perioada 1887 – 1889 Sullivan a executat, la Chicago, *Auditorium Building* unde, atât la bar cât și la balustrada scării principale, se pot întâlni elemente care sugerează stilul *Art Nouveau* prefigurând chiar un stil ornamental mai bogat. Arhitectura ca atare nu prezintă trăsături ale stilului *Art Nouveau*: ele se limitează la decorație. Punctul de plecare al ornamentului folosit de acesta pare să fie frunzișul gotic și motivele naturaliste de tip lujer care, așa cum reiese din caietele sale de schițe, se îmbină cu anumite forme împletite de factură celtică (lx). În vederea trasării originii stilului *Art Nouveau* timpuriu american, au fost menționați atât Frank Furness, maestrul

lui Sullivan, cât și Frank Lloyd Wright, dar în această privință este de asemenea interesant să remarcăm că lucrarea lui Owen Jones, *Grammar of Ornament*¹²⁸, a apărut în Statele Unite în 1888. Interpretarea naturii ca sursă de inspirație de către Sullivan însuși în articolul său „Ornamentul în Arhitectură”, 1892, este probabil factorul cel mai edificator în această problemă:

...noi trebuie să revenim din nou la Natură și să aplecăm urechea la vocea ei melodioasă, pentru a învăța, așa cum învață copiii, accentul cadențelor sale ritmice ().lxi

Cu toate acestea atât ornamentul lui Sullivan cât și vitraliile lui Healy și Miller, prezentate în 1889 la Expoziția de la Paris, au o trăsătură comună care le îndepărtează de ceea ce înțelegem prin stilul *Art Nouveau* continental și anume faptul că motivul forță nu se naște din asimetrie. Ca și plantele agățătoare ale lui Morris, motivele de plante, aparținând lui Sullivan, sugerează creșterea și puterea, fiind ferite însă de sfichiuirea biciului. Sullivan nu e cu nimic mai prejos de colegii săi europeni în ceea ce privește rafinamentul liniei.

Dorința de a crea ceva original, de a găsi un limbaj artistic nou stă la rădăcina diverselor încercări și experimente pe care le-am discutat pe scurt. Dar, în cazul lui Gaudí și Sullivan, ca și a altor artiști de pionierat din deceniul al nouălea, o cercetare a elementelor particulare conținute de limbajul lor artistic nu oferă o explicare completă a fenomenului: un element artistic personal este din fericire prezent întotdeauna, element care deseori sfidează analiza. Ne-am apropiat însă mult de înțelegerea acestuia identificându-i pe precursorii acestui stil timpuriu *Art Nouveau*. În același timp ne-am apropiat foarte mult și de identificarea originilor stilului *Art Nouveau*. Aceste încercări împrăștiate de a crea un stil poartă toate, în interiorul lor, elemente esențiale ale stilului *Art Nouveau* pe deplin dezvoltat, cu toate că niciunul dintre artiști nu a reușit, în deceniul al optulea și al nouălea, să îmbine diferitele componente și să creeze o expresie stilistică consistentă.

Curentul art nouveau timpuriu în afiș

Evoluția de care s-a bucurat arta ilustrației pe continent s-a deosebit total de aspectele sub care această artă s-a dezvoltat în Anglia. Artiștii se simțeau mai apropiați de pictură, iar faptul că Franța a devenit patria afișului nu e o simplă coincidență. Cei doi artiști cărora le datorăm în mod special atât evoluția artei ilustrației cât și a afișului de artă, în Franța, au fost Eugène Grasset și Jules Chéret.



Grasset, Vinieta din *Les Fêtes Chrétiennes*, 1880.

Eugène Grasset a făcut inițial studii de arhitectură. După o vizită în Egipt, în 1869, se înapoiază la Paris, în 1871 și, curând după aceea este fascinat de Viollet-le-Duc și de medievalismul acestuia. În aceeași perioadă el studia cu mult interes arta japoneză. Aceste două influențe urmau să aibă o adâncă înrăurire asupra artei sale. După un timp, și-a dedicat întreaga energie muncii de artist ilustrator și desenator tipograf. În 1880 a executat ilustrația pentru lucrarea lui Abbé Drioux, *Les Fêtes Chrétiennes*¹²⁹ (Ixii). Descoperim aici un stil extrem de original în care frunziș și plante agățătoare de inspirație medievală se îmbină într-un ritm *Art Nouveau* cu flori și lujeri care sunt din când în când aranjate *à la japonaise*. Același stil de inspirație medievală, evident marcat de influența japoneză, apare și în ilustrațiile pe care le-a realizat pentru ediția populară a istoriei legendare despre Carol del Mare scrisă de Renaud de Montauban, *Historie des Quatre Fils Aymon*¹³⁰ și publicată în 1883. Prin afișele executate în 1886 pentru *Opéra National*, pentru *Sarah Bernhardt* (înainte de 1890), *L'Encre Marquet*¹³¹, 1892, și pentru propria sa expoziție din 1894 (Ixiii), îi putem urmări evoluția de la stilul de început, de factură medievală și inspirație japoneză, la un stil *Art Nouveau* mai ritmic și fluent care a caracterizat creațiile sale în timpul anilor nouăzeci.

Eugène Grasset a fost, într-un anumit sens, un Walter Crane al Franței – un entuziast teoretician de artă, după cum am mai remarcat, care aduna la el artiști ca și cum ar fi un atelier. El a adus o contribuție considerabilă artei ilustrației de carte și, întocmai ca și acesta, s-a dedicat artei aplicate (Ixiv). Amândoi și-au găsit drept sursă de inspirație Evul Mediu – în cazul lui Grasset mai ales *entrelac*-urile celtice și arta japoneză^{xv}, deși și el avea o deosebită considerație pentru natura ca sursă a ornamentului. Cu toate acestea, erau amândoi mult mai importanți ca precursori ai stilului *Art Nouveau*, decât ca exponenți ai unui stil care a ajuns la apogeu și de care s-au desprins amândoi. Opera lui Grasset s-a mai dovedit importantă și dincolo de

¹²⁹ Sărbători creștine

¹³⁰ Povestea celor patru fii Aymon

¹³¹ Cerneala Marquet

hotarele propriiei sale țări, nu mai puțin în Statele Unite, unde, după Franța, a exercitat cea mai mare influență (lxvi).

Jules Chéret este un alt creator de afiș a cărui operă vestește evoluțiile anilor 1890. Primul său afiș, datând din 1869, a fost celebrul *Faust: Lydia Thompson*, care probabil că a trezit invidia multor artiști din deceniul al nouălea pentru mișcarea ritmică a siluetei. Acest lucru se remarcă clar și în seria de afișe pe care Jules Chéret le-a desenat pentru *Folies-Bergères*, *Les Girard* și care datează din 1877. S-a mai sugerat de asemenea că a fost influențat de Crane și William Morris (lxvii). Oricum, el și-a modificat categoric stilul, a eliberat compoziția și a făcut contururile mai țepoase; siluetele figurilor sale devenind, așadar, mai unghiulare – parcă mai nervoase – și producând un efect care se apropie mai mult de schiță. Pe la 1890 și-a schimbat din nou stilul, de data aceasta manifestând mai multă prospețime și tehnicitate în abordarea formei sale de expresie.

Nu putem pretinde totuși că acest maestru inegalabil al artei afișului ar fi încercat în mod direct să găsească forma de expresie a stilului *Art Nouveau*; l-a abordat însă, prin ritmul grațios al propriului său stil artistic.

În acest timp, cam pe la 1890 – 1891, arta afișului a devenit un factor important în crearea stilului, iar Robert Koch mergea până într-acolo încât vorbea chiar de o Mișcare Afiș. Chéret singur crease deja vreo mie de afișe și Bonnard, Ibels, Steinlen, Toulouse-Lautrec și Vallotton realizaseră deja primele lor afișe, descoperindu-și un stil propriu. Punând accentul pe suprafață plană și pe conturul precis circumscris e aproape firesc să considerăm acest gen artistic în legătură cu sintetismul și totuși arta afișului înseamnă ceva mai mult. Se creează o imagine vizuală bidimensională, alcătuită din suprafețe omogene, clar delimitate, bazate pe un efect de distanță. Ținând cont de toate acestea începe să evolueze o formă nouă de expresie care acoperă scopul și intențiile afișului într-un mod cu totul satisfăcător.

Henri de Toulouse-Lautrec continuă această operă de acolo de unde o părăsește Chéret. El înnobilează conturul figurilor cu mai multă semnificație folosind linia cu mai multă fermitate și accentuând mai pregnant suprafața, în același timp restrângând și gama paletelor. Scrierea sa și plasarea liberă a textului se adaugă și ele valorii artistice a afișelor sale. Printre cele mai celebre afișe ale sale se numără: *Moulin Rouge*, 1891, *Les Ambassadeurs*, 1892, *Yvette Guilbert*, 1894, și *Jane Avril*, 1899.

Și Pierre Bonnard și-a îndreptat atenția spre arta afișului, cu rezultate deosebit de încântătoare, cum au făcut de altfel majoritatea pictorilor vremii. La fel ca Toulouse-Lautrec, Théophile Steinlen a folosit ca decor cartierul Montmartre iar afișele sale reflectă adesea atitudinea sa socială și lupta pentru drepturile clasei muncitoare. Unul dintre artiștii mai importanți, specialiști în afiș, care au executat și schițe pentru obiecte de artă aplicată, a fost Alphonse Mucha – de origine cehoslovac – care și-a petrecut o bună parte din tinerețe la Paris. Acesta a lucrat cu multă eleganță în stilul *Art Nouveau* realizând portretul fetei frumoase și

sănătoase din deceniul al nouălea. În 1891 el executase deja o serie de afișe, își consolidează însă reputația grație cunoștinței sale cu Sarah Bernhardt și afișului intitulat *Gismonda*, pe care Mucha l-a desenat pentru marea artistă în 1894. În 1903 se îndreaptă spre Statele Unite, iar în cele din urmă se dedică în totalitate picturii.

Franța a fost leagănul afișului și scena succesorilor sale cele mai extraordinare, și în afara Franței au existat artiști ai afișului, care au contribuit prin calități deosebite a această artă nouă.

În timp ce grupul de la Glasgow crea primele afișe *Art Nouveau* din Marea Britanie în 1893 – 1894, Will H. Bradley a fost cel dintâi care a realizat o lucrare de acest gen în Statele Unite în 1894 (lxviii), afișul *Twins*¹³² pentru *The Chap Book*¹³³. Aici se poate recunoaște cu ușurință stilul lui Ricketts și Beardsley. Americanii erau bine informați în privința curentelor stilistice din Europa. În 1882 Oscar Wilde a ținut o conferință în America. Încă din 1876 Walter Crane câștigase un premiu în Statele Unite pentru un tapet, iar în 1890 a făcut o vizită acolo. Grasset fusese angajat să deseneze niște afișe pentru *Harper's Magazine* în 1889 și 1892, iar Toulouse-Lautrec a făcut și el tot niște afișe pentru *The Chap book* în 1896. Pe de altă parte, la saloanele lui Bing se expuseseră, în 1895, afișe executate de Bradley și putem afirma că, pe plan artistic, existau la vremea aceea excelente legături stilistice între Anglia și Statele Unite. În afișele realizate de Bradley și artiștii Școlii engleze cât și cele ale lui Toorop simțim întotdeauna parcă, îndărătul afișului propriu-zis, mâna desenatorului, iar în cele ale lui Bonnard și Toulouse-Lautrec, mâna pictorului.

În Olanda, Jan Toorop a realizat afișe, ca de exemplu, binecunoscutele *Delftsche Slaolie*, în 1895, și, în 1896, *Het Hoogeland Beekbergen*. Unicul afiș creat de Henry van de Velde a fost pentru *Tropon* la Köln, în 1897. Danezul Thorvald Bindesboll a făcut și el afișe, într-un stil personal care este apreciat pentru formele sale încărcate și ondulate. În Germania afișele au jucat un rol mai puțin important la începutul ultimului deceniu și, abia după apariția unor artiști ca Joseph Sattler, Thomas Th. Heine, Emil Rudolf Weis și Edmund Edel, în această țară a putut să se dezvolte o artă a afișului, proprie, liberă atât de influența engleză cât și de cea franceză.

Curentul Art Nouveau timpuriu în ilustrația de carte

Și în arta ilustrației de carte sesizăm o deosebire esențială între concepțiile engleze și cele franceze. În Franța conținutul și ilustrația păreau să se contopească într-un simbolism vizual. Dedicăția lui André Gide către Maurice

¹³² Gemenii

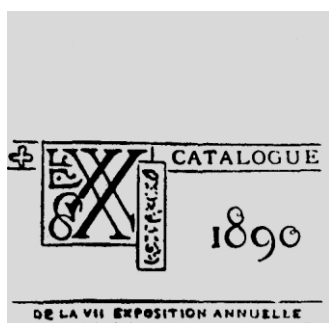
¹³³ Cartea de legende populare

Denis cu ocazia ilustrației la volumul *Le Voyage d'Urien*¹³⁴, apărut în 1893, este cât se poate de semnificativă: *Ce voyage vraiment fait ensemble*¹³⁵ (IxiX).

Maurice Denis ilustrase deja, în 1889, *Sagesse*¹³⁶ de Verlaine și e interesant de notat că acesta menționează Evul Mediu ca sursă de inspirație. Într-o măsură cel puțin tot atât de mare ca ilustrațiile pe care le-a realizat pentru Gide, opera sa dezvăluie o empatie desăvârșită în care conținutul și imaginea merg mână în mână, realizând în același timp o experimentare vizuală a poemului. În 1890 Maurice Denis declara că:

...ilustrația reprezintă decorația unei cărți... o broderie de arabescuri pe pagină, un acompaniament al liniilor expresive...

dar recomanda o anumită măsură de libertate cu privire la materialul tematic (Ixx). În ilustrațiile ornamentale ale lui Carlos Schwabe pentru *L'Évangile de l'enfance de notre Seigneur Jésus-Christ*¹³⁷, din 1891, artistul a urmat cu meticulozitate principiile lui Denis și motivele sale florale nu pot fi descrise decât ca aparținând stilului *Art Nouveau*.



¹³⁴ Călătoria lui Urien

¹³⁵ Această călătorie făcută într-adevăr împreună

¹³⁶ Înțelepciune

¹³⁷ Evanghelia copilăriei Domnului Nostru Isus Christos



1. Khnopff, Copertă pentru *Les XX*, 1890.
2. Lemmen, Copertă pentru *Les XX*, 1891.

Aidoma lui Denis, Henry van de Velde a fost și el un admirator înflăcărat al lui Seurat și al teoriilor acestuia, și în cercul *Les XX* găsim un număr de artiști care, într-o etapă de început, au adus contribuții originale reînnoirii artei cărții, cum ar fi de exemplu Ferdinand Khnopff cu coperta sa de inspirație orientală pentru catalogul *Les XX* din 1890. În 1891, George Lemmen a executat pentru *Les XX* o copertă care se apropie mai mult de genul lui Mackmurdo și la care se evidențiază nu numai urmele influenței japoneze – mai cu seamă la scrisul literelor – ci și un ritm linear expresiv aidoma celui pe care-l atribuim sintetiștilor. Ilustrațiile executate în 1892 de van de Velde pentru *Dominical* de Max Elskamp sunt ceva mai abstracte, formele naturale sunt atât de distorsionate încât, într-un joc ritmic de linii, devin aproape de nerecunoscut. În ilustrațiile destinate periodicului *Van nu en straks*, din 1893, Lemmen se apropie extrem de mult de stilul contemporan al lui Horta. În 1894 van de Velde merge și mai departe, realizând o formă cu desăvârșire abstractă în vinetele pentru *Déblaiement d'Art*.

În timp ce ilustrația engleză de carte, ca regulă generală, păstrează o concepție tradiționalistă în prezentarea paginii, promovând eleganța lineară cu toate trăsăturile senzuale ale *decadenței*, de cealaltă parte a Mării Mânecii și în decursul aceluiași ani 1890 – 1893, s-a dezvoltat un joc de linii ceva mai abstract, cu un desen mai încărcat, cu mai multă libertate în organizarea paginii, dezvăluind pe alocuri un simbolism vizual mult mai profund. În Olanda s-a dezvoltat de asemenea, foarte de timpuriu, o școală independentă de desen grafic numărând artiști ca: Jan Toorop, Johan Thorn Prikker, Anton Kinderen, Roland Holst și Theodor Nieuwenhuis. Artiștii englezi au exercitat influența principală: Walter Crane era binecunoscut acolo, iar ilustrațiile lui Anton Kinderen pentru lucrarea lui Joost van den Vondel *Gijsbrecht van Amstel*, care ocupă în rândul cărților orandeze de artă o opoziție similară celei pe care o are în Franța *Histoire des Quatre Fils Aymon* prezintă o asemănare remarcabilă atât cu stilul lui Walter Crane, cât și cu anumite elemente de stil celtic.



Pe la începutul ultimului deceniu curente englezești și continentele – așa cum am văzut în diferite domenii ale artei – s-au reunit fertilizând mediul artistic frământat de căutări din Bruxelles, și în 1892 – 1893 stilul și-a dobândit forma sa cea mai desăvârșită prin mâna tânărului arhitect Victor Horta, care pe atunci aveau doar treizeci și doi de ani.

1. Van de Velde, Ilustrație din lucrarea lui Elskamp, *Dominical*, 1892.
2. Lemmen, Inițială pentru periodicul *Van nu en Straks*, 1893.

7. Curentul Art Nouveau în arhitectură

Pământul natal

Inaugurarea care promitea noi perspective stilului *Art Nouveau* în arhitectură și de fapt debutul pe plan universal al stilului însuși a avut loc la Bruxelles. S-ar părea utilă investigarea mediului artistic din capitala belgiană, care ne-ar putea conduce spre miezul adevăratei geneze a stilului.

La începutul deceniului al nouălea viața artistică din Bruxelles atingea o nouă culme de intensitate. *L'Art Moderne* care contribuise la nivelarea drumului apărea deja din 1881, iar în 1891 se întemeia *Le Réveil*, *Revue Mensuelle de Littérature*

e d'Art¹³⁸ (un titlu simptomatic). În același an se instituia și *Section d'Art*¹³⁹, iar în anul următor, în care organizația engleză *Arts and Crafts Exhibition Society* își inaugura primele manifestări la Bruxelles, belgienii fondau și ei o organizație corespunzătoare, *L'Association pour l'Art*. În 1893 și-a făcut apariția periodicul *Van nu en starks* și, un tânăr arhitect, Paul Hanker, a intrat în colegiul de redacție al revistei *L'Émulation* aducând un ton ceva mai radical. În 1894 a fost lansat *Pour l'Art* cu scopul promovării artei aplicate, în același an Les XX s-a reorganizat sub denumirea *La Libre Esthétique* și a luat ființă *Association pour les Progrès des Arts Décoratifs*.

În timp ce activitatea promovată la Bruxelles de către Les XX, conjugată cu curentele franceze, *avangardiste* produceau noi impulsuri (vezi capitolul 9), contactul cu cercurile de artă engleze era tot atât de rodnic. Whistler, cu viziunea sa universală, expunea în fiecare an începând din 1884 la Les XX, iar Octave Maus scrie că legătura cu artiștii anglo-saxoni și influența lui Whistler și-au găsit expresia nu numai în artă dar și în decorația interioară și chiar și în îmbrăcăminte. În 1892 englezii expuneau pentru întâia oară la Bruxelles; în 1893, Ford Madox Brown era și el reprezentat acolo, iar în 1894 apăreau Charles Ashbee, Selwyn Image, Heywood Sumner, William Morris și Aubrey Beardsley – cel din urmă prezentând douăsprezece desene din *Salomé* și *Morte d'Arthur*. În 1894 Walter Crane expune în *Cercle Artistique*¹⁴⁰, iar în anul următor îi întâlnim pe toți acești artiști și pe Charles F. Annesley Voysey expunând la *La Libre Esthétique*. În vremea aceasta Școala de la Glasgow a mai expus și la Liège. În 1897 îi mai întâlnim o dată pe Voysey, Fisher și pe desenatorul de mobilier al lui Morris, George Jack, expunând la *La Libre Esthétique* împreună cu ceramistul William de Morgan. Artiștii care aparțineau mișcării *Arts and Crafts* participau periodic ca și alții care contribuiseră la crearea stilului fotografic *Art Nouveau*. În 1896 van de Velde expunea ceea ce el numea *une salle de five o dock*¹⁴¹.

Arta modernă engleză devenise deja disponibilă din 1881 prin librăria lui Paul Dietrich și Joseph Schwarzenberg *Librairie d'Art*¹⁴². Proprietarii vizitau deseori Anglia și organizau vânzări pentru prerafaeliții târzii, cum ar fi Heywood Sumner, Walter Crane și Frank Brangwyn (lxxi). Interesul pentru William Morris și mișcarea prerafaelită era extrem de puternic în Belgia în anii 1880 și pe la începutul anilor 1890; o serie de articole au apărut pe acest subiect și subiecte înrudite. În 1893 „GM” scria în *L'Émulation*:

Dintre toate influențele din exterior pe care le-am primit în timpul ultimelor

¹³⁸ Deșteptarea, Revista lunară de literatură și artă

¹³⁹ Secția de artă

¹⁴⁰ Cercul artistic

¹⁴¹ Un salon pentru ceai

¹⁴² Librăria de artă

douăzeci și cinci de ani, influența engleză pare a fi cea mai puternică (Ixxii).

Faptul că tapete englezești – probabil aparținând lui Heywood Sumner – au fost alese pentru *Casa Tassel* realizată de Horta în 1892 – 1893 la Bruxelles – 6 Rue Paul-Émile Janson – clădire considerată un prim exemplu al stilului *Art Nouveau* matur, este suficient de simptomatic în sine (Ixxiii). Finch, Toorop și Knopff au fost, fiecare în felul lui, strâns legați de Anglia, unde făceau vizite periodice. Van de Velde a urmărit și el cu cel mai mare interes evoluția engleză scriind, în 1893 și 1894, câteva articole despre tapetele englezești în *L'Art Moderne*. Mai mult, în opera sa el recunoaște în repetate rânduri importanța lui Ruskin și Morris.

În această ambianță rodnică, fertilizată de o încrucișare de influențe, s-a născut în anii 1892 – 1893 primul exemplu al curentului *Art Nouveau* – un climat în care ideile literare erau marcate de simbolism și ideile artistice erau înflăcărâte de dorința înnoirii prin intermediul unor reuniuni elevate a tuturor ramurilor artei – mediu în care simbolismul francez și teoriile raționaliste franceze urmau să se îmbine cu tendințele prerafaelite și cu stilurile decorative engleze. Oricât ar părea de ciudat, rezultatul urma să demonstreze o expresie viabilă și complexă a stilului. Mai mult, această naștere a avut loc într-un domeniu în care stilul rareori a atins măiestria deplină, și anume în arhitectură.

Există o arhitectură *Art Nouveau*?

În cazul în care un arhitect își împodobește clădirea cu anumite detalii care aparțin în mod cert stilului *Art Nouveau*, este oare posibil ca prin aceasta întregul edificiu să se transforme în mod automat într-o piesă de arhitectură *Art Nouveau*? La asemenea întrebare ești în general tentat să răspunzi negativ. Trebuie totuși să existe anumite trăsături care să justifice termenul de arhitectură *Art Nouveau* ca pe o entitate de sine stătătoare. Din fericire există suficiente trăsături care să justifice o asemenea atitudine.

Una din calitățile predominante ale arhitecturii *Art Nouveau* este posibilitatea de a pune în practică teoria structurii „expunând” elementele constructive ale unei clădiri, în special fierul, în așa fel încât să devină elemente aparente ale fațadei cel mai adesea cu funcție decorativă. Prin ornament această abordare structurală se accentuează, devenind simbolică. Această expunere a materialelor de construcție poate fi găsită în Franța, la temelia Școlii fondate de Viollet-le-Duc și la o serie de construcții remarcabile din fontă care au fost ridicate în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Totuși maniera deosebită în care formele decorative realizate din fier subliniază construcția și pun în lumină structura sunt specifice arhitecturii *Art Nouveau*. De fapt aceasta s-ar putea numi simbolism arhitectonic al structurii.

Sticla era demult folosită în combinație cu fierul, dar din ultimul deceniu sticla a început să se dezvolte ca o modalitate de expresie arhitectonică proprie. Peretele

din sticlă – combinat cu alte materiale și cu diferite procedee arhitectonice – s-a bucurat în perioada *Art Nouveau* de o dezvoltare independentă și amplă. Concomitent au căpătat valențe noi scările din sticlă și fier ca cea realizată de Horta pentru *Maison du Peuple*. Mai mult, corpul clădirii va cunoaște o astfel de tratare plastică și dinamică, care, raportată la moștenirea neobarocului, va depăși toate așteptările: modelarea devine acum un scop în sine. În strânsă legătură cu aceasta apare ritmul lunecător al diferitelor părți ale clădirii, executate adesea cu un contur ferm și auster, așa cum reiese din lucrările lui Horta, Gaudí sau Mackintosh, și care cuprinde și arhitectura peisagistică. Rotunjimea domoală a colțurilor, arcadelor și altor elemente dezvăluie un alt aspect al acestei căutări. Ne aflăm, de altfel, în fața aspirației către o siluetă închisă și un efect sintetic care se află în strânsă similitudine cu tendințele contemporane din pictură și sculptură.

O altă trăsătură esențială o reprezintă predilecția stilului *Art Nouveau* pentru asimetrie, fie în distribuția maselor de construcție, fie în detalii mai puțin importante, cum ar fi amplasarea ferestrelor și a ușilor. Aceste trăsături erau fără îndoială în strânsă concordanță cu pasiunea pentru Evul Mediu, în timp ce folosirea arcului deschis amplasat asimetric – folosit mai cu seamă în arhitectura comercială – se datora probabil, cel puțin în parte, influenței arhitectului american Richardson. Pe de altă parte, arcul puțin aplanat, cu o ușoară rotunjire a bazei, reprezenta o caracteristică *Art Nouveau* izvorând probabil din necesitățile structurale ale clădirilor masive, cum ar fi fabricile, gările și altele de acest fel. *Halle des Machines*¹⁴³ ridicată de Dutert și Contamin în 1889, la Expoziția Internațională de la Paris, este unul din exemplele cele mai mari și cele mai timpurii. Această formă, care fusese introdusă inițial din considerente tehnice, a fost continuată în cele din urmă în scopuri pur estetice, evoluție ce urma să devină una din trăsăturile speciale ale arhitecturii *Art Nouveau*.

Sentimentul spațiului a reprezentat o altă caracteristică a arhitecturii *Art Nouveau*, prin care dispărea conturul precis al unei camere, contopindu-se imperceptibil cu cele învecinate. Exemplul clasic îl oferă Gaudí prin *Casa Mila*, executată în 1905 – 1907. Această clădire nu numai că pune în evidență tratarea ritmică, lunecătoare a masei în exprimarea sa exterioară, ci redă de asemenea modul în care diferitele părți apar organic legate în planul de bază. Mai exista și relația dintre clădire și teren, adesea pusă în valoare de arhitect, partea inferioară a clădirii creând iluzia ridicării din teren. Tendințe similare se pot înregistrași în sculptură, în tratarea bazelor (vezi capitolul 10). Cunoscând preferința curentului *Art Nouveau* pentru simbolism, e normal să privim aceasta ca o expresie a relației strânse dintre arhitectură și natură.

Trebuie să menționăm în cele din urmă strădania arhitectului aparținând curentului *Art Nouveau* de a trata fațada ca pe o entitate decorativă, după cum reiese, bunăoară, din lucrările lui Hankar executate la Bruxelles. Plăcile de

¹⁴³ Hala mașinilor

ceramică, pe atunci la modă, erau extrem de folosite în acest scop de către Wagner la *Majolika Haus* din Viena, de Olbrich la Darmstadt și la Paris de către Bigot și Lavirotte.

După cum ne apare nouă astăzi, arhitectura stilului *Art Nouveau* nu este doar o arhitectură convențională cu felurite ornamente aplicate, ci – indiferent unde s-ar afla – aceasta reprezintă mult mai mult. Pe de altă parte cerințele arhitecturii convenționale nu pot fi ignorate atâta vreme cât doar ornamentele prezintă caractere ale stilului *Art Nouveau*, înfățișând aspectul exterior al acestuia și predilecția sa pentru decorație. Dacă arhitectura însă rămâne nedecorată, ori se rezumă pur și simplu la o serie de mase cubice, sau este alcătuită din elemente rectilinii care nu pot aspira către un ritm fluent ori către înțelegerea valorii simbolice a ornamentului, atunci ne aflăm în fața unor aspecte exterioare stilului *Art Nouveau* în arhitectură.

Vorbind în general, arhitectura *Art Nouveau* reprezintă o dihotomie care este reflectată stilistic, cronologic și geografic. Arhitectura de factură strict plastică, de inspirație medievală uneori, având adesea un caracter structural simbolic abstract, care uzează de fier și sticlă, aparține unei perioade mai timpurii. Aceasta era răspândită mult în Belgia și Franța. O concepție rectilinie, bidimensională, mai austeră, fără linii ondulatorii, prezentând predilecție către ornamentul geometric s-a instalat în cea de a doua etapă și s-a răspândit mult în Germania și Austria. Privind dincolo de curentul *Art Nouveau*, acest stil inaugurează practic o contramișcare.

Belgia

Oricine pășește astăzi în casa pe care Victor Horta a construit-o la Bruxelles între anii 1892 – 1893 pentru profesorul Tassel, acolo unde azi se află 6 Rue *Paul-Émile Janson*, va observa că o bună parte din atmosferă s-a risipit. Interioarele au fost parțial modificate, dar sub un strat de vopsea mai pot fi zărite inovațiile îndrăznețe ale lui Horta: jocul elegant al liniei în picturile murale în mărime naturală, efectul plastic dinamic al balustradelor și grilajelor de fier, întrepătrunderea policromă a ușilor din sticlă și a mozaicurilor și, în sfârșit, concepția arhitecturală liberă a spațiului.

Victor Horta a fost fiul unui cizmar sărac. După ce la vârsta de șaptesprezece ani a plecat la Paris, în pofida dorinței părinților săi, și-a început acolo studiile la *Academie des Beaux-Arts*. În 1881 a devenit elevul clasicistului Alphonse Balat. În jurul lui 1885 lxxiv a construit o serie de clădiri în stilul tradițional neorenascentist iar de atunci și până în 1892 (lxxv), când a fost solicitat să proiecteze casa profesorului Tassel se știu prea puține lucruri despre el. Planul acestei case diferă de proiectul belgian tradițional în care se alocă un spațiu mai mare scărilor și camerelor de forme și dimensiuni variate, care se deschid dintr-una într-alta. Diferitele planuri contribuie la crearea exactă a impresiei de libertate și spațiu deschis. Fațada evidențiază clar structura de metal, ca element de

compoziție, în timp ce coloanele care susțin arcada primului etaj reflectă nu numai un stil neorococo, ci și o concepție simbolică, bazele lor prinzând grinda orizontală. Ferestrele de la nivelul superior sunt reduse, ca în deschiderile medievale, la simple fante. De fapt, privită din exterior, casa nu apare deosebit de stranie, cu excepția detaliilor ornamentale. Interiorul, pe de altă parte, reprezintă o expresie amplă a noului stil; toate materialele sunt subordonate prezentării ornamentale – fierul, piatra, sticla, mozaicurile și lemnul, se conformează toate ritmului linear înlănțuit. Pe pereți vrejuri de plante fasonați încolțeau literalmente punând stăpânire pe întreaga scară. Această decorație amintește mai mult decât orice altceva de fantezia lineară a lui George Lemmen, din același an (lxxvi). Dimensiunile generoase și proporțiile folosite de Horta pentru această scară ridică imediat valoarea decorațiilor la un nivel mult mai semnificativ. Discipolul lui Horta, J.J. Eggericx, ne-a furnizat o formulă potrivită pentru a descrie măiestria dascălului său în abordarea materialelor.

Dacă totul este simplu și ușor el creează o dificultate pentru a o depăși și rezolvă. El face materialul să geamă și să urle. Concluzia. El este un titan (lxxvii).

Următoarea casă construită de Horta (1893 – 1894) pentru M. Frison, situată la 37 *Rue Lebeau*, era executată din două nuanțe de gresie albăstruie. Aici fațada este mai puțin decorată, dar măiestria artistului de a îmbina materialele într-o manieră personală rămâne la fel de activă. În anii care au urmat el a efectuat multe lucrări la Bruxelles, cum ar fi *Hotel van Ectvelde* de pe 2 *Avenue Palmerstone*, între 1895 – 1896, și unde tratarea asimetrică a fațadei este realizată într-o manieră vădit plastică. Suprafața este practic lipsită de ornament cu excepția spațiului din jurul ferestrelor; ori de câte ori apare câte un ornament independent, acesta se strecoară discret și rapid pe pereți, îndată ce deviază de la poziția sa fixă.

Trei dintre clădirile lui Horta din ultimul deceniu merită o atenție specială și anume cele de la 22 și 23 *Rue Américaine* și *Hôtel Solvay* de pe 224 *Avenue Louise*. Primele două au fost proiectate în 1898 pentru a fi folosite de artist – astăzi una găzduiește Muzeul Horta – și trăsătura lor specifică constă în asimetria totală a fațadelor. La ambele clădiri structura din metal este expusă liber și exploatată ca element decorativ, stilul uneia dintre ele apropiindu-se mai mult de gotic, iar al celeilalte, mai vioi, tinzând către *Art Nouveau*. Amândurora le este propriu arcul turtit și o ornamentație discretă în stil *Art Nouveau*, care se limitează doar la acele elemente decorative de pe fațadă și care subliniază structura. *Hotel Solvay* a fost construit pentru chimistul și magnatul industrial Ernest Solvay, în 1895 – 1900 (lxxviii), și rămâne contribuția cea mai grandioasă a artistului la curentul *Art Nouveau*. Elaborarea plastică a fațadei prin elemente verticale o deosebește de arhitectura contemporană. Unitatea stilului cu interiorul, incluzând mobilierul și piesele auxiliare, o plasează într-o clasă aparte în cadrul stilului *Art Nouveau*.

Pe tot parcursul ultimului deceniu Horta a continuat să-și urmărească dubla sarcină de a crea un nou limbaj artistic și de a căuta o soluție arhitecturală logică și clar exprimată pentru problemele de construcție. Prima a fost realizată la casa lui Tassel și a atins soluția de apogeu la *Hôtel Solvay*; cea de a doua a fost realizată în la *Maison du Peuple*, piața *Emile van de Velde* din Bruxelles, între 1896 – 1899 o clădire care a fost demolată în anii 1965 – 1966. Aceasta era prima clădire cu fațadă din metal și sticlă din Belgia. Scara și construcția sunt liber expuse, cu ornamente de tip *Art Nouveau* prin care structura este subliniată pretutindeni extrem de reușit, împlânzind, în același timp, efectul sticlei și metalului. Planul suplu al clădirii reflectă și el estetica sa curbilinie. Sala de concerte, cu construcția sa deschisă este la fel de importantă. Printre cedalte opere majore ale lui Horta realizate cu fațade din sticlă și metal – executate într-un stil *Art Nouveau* – gotic deghizat – se poate menționa *Gran Bazaar*, Anspeck, 1895, *A l'Innovation*, 1901, și *Gros Waucquez*, Rue du Sable, 1903 – 1905 toate aflate la Bruxelles.

Pe la sfârșitul secolului, putem deja remarca o simplificare a limbajului artistic al lui Horta: exterioarele sale sunt mai domoale și mai clare, în timp ce interioarele au o tentă a stilului *Louis XV*, deși când și când intervine câte o notă gotică, ca bunăoară în *Hotel Aubecq*, 520 *Avenue Louise*, Bruxelles, construit în 1900. Totuși simplificarea pe care Horta a introdus-o în stilul *Art Nouveau* urma să continue mai departe; de exemplu clădirea de la 85 *Rue Washington*, din Bruxelles, din 1906, care se caracterizează printr-o deosebită simplitate. Cu timpul aspirația sa către o arhitectură constructivă și rațională a devenit mult mai importantă decât elementele decorative. În marea clădire proiectată în 1906 pentru Philippe Wolfers de pe 11 – 13 *Rue d'Arenberg*, din Bruxelles, nu se mai păstrează niciun fel de urme ale stilului *Art Nouveau*. Scopul său, care trădează multă tinerețe, de a-și crea un limbaj artistic propriu, rupând astfel cătușele istoricismului, fusese realizat demult, iar decorul său suplu, abstract și dinamic, creat fără prea multă considerație pentru construcția în sine și calitățile materialului, devenise un stil internațional. Exact după sfârșitul secolului el a abandonat acest stil lăsându-l în grija altora care au contribuit la vulgarizarea lui.

Paul Saintenoy, care a construit *Old England House* 144, *Rue Montague de la Cour*, în 1899 – 1902 (lxxix) într-un remarcabil stil neenglezesc, poate fi considerat printre arhitecții care au continuat să se ocupe de problema fațadelor din sticlă și metal fără să ajungă la vreo soluție ulterioară ori să contribuie prin ceva cu adevărat original la limbajul artistic de inspirație gotică și uneori de tip *Art Nouveau*.

Paul Hankar a fost de departe un arhitect mult mai înzestrat, educat sub îndrumarea lui Henri Beyaert, adoptând rapid de la maestrul său acel *amour de la*

forge¹⁴⁵. Totuși alte influențe s-au dovedit a fi mai formative și mai importante. În primul rând este interesul său pentru creația lui Viollet-le-Duc: după cum mărturisește prietenul său Adolph Crespin, cu care a colaborat din 1888; lucrările lui Viollet-le-Duc *Dictionnaire* și *Entretiens* alcătuiau lectura sa permanentă (lxxx). Mai era apoi orientalismul care urma să-și lase amprenta atât pe arhitectura cât și pe decorația interioară. În cele din urmă se afla influența engleză, după cum ne-o dovedește interesul său față de mișcarea englezească *Arts and Crafts* și tapetele lui Walter Crane care împodobeau noul său studio în 1893 (lxxxi), când acesta fusese finisat. Hankar a debutat ca și Horta în stilul neorenascentist prin lucrarea din 1889 de pe 83 *Chaussée de Charleroi*, până în 1893 își terminase deja propria sa casă din 71 *Rue Defacoz*, iar prin 1897 începuse să proiecteze casa destinată pictorului Ciamberlani de pe 48 *Rue Defacoz*. Aceste ultime două clădiri sunt remarcabile pentru aspirația lor către originalitate, nu numai în executarea grilajelor din fier și a arcadelor mari aproape în formă de potcoavă cât și în folosirea decorațiilor pictate pe perete, executate de Adolphe Crespin. La *Frizeria* din Ixelles, totuși, ca și la alte intrări pentru magazine îl găsim angajat într-un autentic stil *Art Nouveau* (lxxxii). Îndeosebi mobilierul său prezintă un interes special: de exemplu o masă neagră datând din 1893 (lxxxiii) și care este realizată într-o autentică manieră japoneză.

Cea mai puternică trăsătură *Art Nouveau* din opera lui Hankar se vedește în încercarea sa de a trata fațada ca pe un întreg decorativ coeziv în vreme ce chemarea sa către austeritate împiedică o utilizare prea generoasă a limbajului artistic *Art Nouveau*. Mai departe, el pare să fi prins ideea esențială a orientalismului și opera sa ilustrează admirabil în ce mod a izbutit acest curent să fie una din sursele și unul din elementele de formă rectilinie și simplă care urmau să devină o parte atât de esențială a noilor curente care în cele din urmă au înlocuit curentul *Art Nouveau*. Horta și Hankar au fost cei doi arhitecți belgieni de frunte ai deceniului al nouălea, unul constituind un fel de stimulent al apariției stilului *Art Nouveau*, celălalt contribuind la stingerea acestuia.

Stilul *Art Nouveau* a atras repede un mare număr de adepți în Belgia, orașul Bruxelles fiind centrul acestei școli. O plimbare de-a lungul străzilor capitalei belgiene va mai dezvălui încă o mulțime de clădiri proiectate de arhitecți ale căror nume sunt astăzi date uitării: Blérot cu influențele sale franceze și stilul floral; F. Seeldrayers cu imitațiile după Horta; Rysselberghe care pentru scurt timp s-a asociat cu van de Velde; Macqs care a îmbinat neogoticul cu stilul *Art Nouveau*; Morichor, Perboom, Roosenboom și mulți alții. Totuși niciunul dintre aceștia, nu a ajuns până la perfecțiunea lui Horta și nici n-a influențat în vreun fel stilul ori evoluția acestuia.

Franța

¹⁴⁵ Pasiunea pentru detalii

Hector Guimard a fost exponentul francez de frunte al arhitecturii *Art Nouveau*. Cea mai timpurie operă a sa în stil *Art Nouveau* a fost *Castelul Béranger*, 16 Rue la Fontaine, Paris, din 1894 – 1898, un bloc cu un exterior destul de convențional. Totuși intrarea principală și decorațiile interioare sunt executate într-un stil *Art Nouveau* bogat, care amintește de clădirile lui Horta. Stilul este abstract, asimetric și dinamic, deși ceva mai ușor și mai elegant decât în Belgia. Construcția metalică, plăcile de faianță policromă, decorația plafoanelor, totul este supus unui joc de linii sofisticat și unei selecții vesele de materiale. Nu încapă nicio îndoială că Guimard era mult influențat de Horta, pe care-l considera unul dintre creatorii stilului *Art Nouveau*.

În clădirea din Paris, *Villa Flore*, găsim o trăsătură a stilului *Art Nouveau*, cu exteriorul caracterizat prin ornamentele cu nervuri specifice pentru Guimard (am putea chiar să le considerăm simboluri structurale) și care se desfășoară pe toată suprafața pereților. Schițele sale de mobilier repetă aceleași trăsături.

Printre capodoperele lui Guimard trebuie inclusă *École Humbert de Romans* de pe 60 Rue St. Didier, terminată în 1902 (dar astăzi demolată); aici simbolismului său structural i se deschideau largi perspective atât în folosirea metalului cât și a sticlei. Guimard a devenit însă celebru prin stațiile *Métro*-ului din Paris realizate în 1899 – 1900. În aceste construcții încântătoare, îmbinare între pagodă și pavilion, executate în sticlă și metal, el a dat frâu liber imaginației sale. Becurile electrice par să țâșnească din soclurile lor aidoma mugurilor primăvara; crustacee din străfundurile oceanului par să-și împrăstie carapacele ghimpoase de-a lungul balustradelor, și totuși fiecare detaliu este subordonat unui numitor comun stilistic *Art Nouveau*. Arcul în formă de potcoavă pe care-l întâlnim la intrările principale poate deriva de asemenea dintr-o sursă orientală, ca și arcul în formă de potcoavă al lui Hankar, ori poate fi la fel de bine un simbol decorativ pentru forma de tunel a *Métro*-ului. Să ni-l închipuim ca pe un exemplu de simbolism structural?

Guimard a continuat să lucreze în stilul *Art Nouveau* chiar până în 1911, când a terminat clădirea de pe 17 – 21 Rue la Fontaine, în timp ce un arhitect ca Frantz Jourdain abandona stilul după ce-și terminase capodopera de la magazinul, în stil *Art Nouveau*, *La Samaritaine*, Rue de la Monnaie, în 1905, sinteză de *Art Nouveau* în metal și sticlă. Clădirea executată de H.B. Gutton, *Magasins Réunis*, 134 – 6 Rue de Rennes, cu câțiva ani mai înainte, ar trebui de asemenea menționată ca un remarcabil exemplu de îmbinări franceze din sticlă și metal în spiritul stilului *Art Nouveau*. Nimeni altcineva, spre deosebire de Guimard, n-a izbutit să contopească diferitele tendințe stilistice din Franța într-o expresie arhitecturală. Xavier Schloellkopf realiza o arhitectură unică, cum ar fi clădirea, azi demolată, pe care a proiectat-o în 1900 pentru Yvette Guilbert, din Paris, la 23 bis Boulevard Berthier (lxxxiv), într-o îmbinare a stilurilor neorococo și *Art Nouveau*. Louis Bonnier a redecorat, în 1895, casa Bing în stil *Art Nouveau*; Jules Lavirotte a construit câteva case în apropiere de „Champs de Mars”, 12

Rue Sédillot (Lycée Leonardo da Vinci), în 1899, *3 Square Rapp*, în 1899, și *29 Avenue Rapp*, în 1901, într-un stil *Art Nouveau* masiv uneori influențat de stilul neorococo, alteori de cel neobaroc, ori floral. Și acestea sunt remarcabile pentru folosirea generoasă a plăcilor la fațadă, opera artistului ceramist Alexandre Bigot care a devenit cunoscut prin decorarea porții principale de la Expoziția de la Paris din 1900, proiectată de René Binet. Opera principală a lui Binet este totuși *Magasins du Printemps* din 1891 – 1895. Printre alți arhitecți care au lucrat într-un stil de inspirație *Art Nouveau* – pentru o scurtă perioadă – se numără Henry Sauvage care a executat în 1902 casa din Nancy pentru Majorelle, și Charles Plumet, care a lucrat cu arhitectul de interioare Tony Selmersheim. Ei au executat împreună, în 1898, clădirea de pe *Avenue Malakoff Nr. 67* (astăzi demolată) care era într-o oarecare măsură un amestec de stiluri neogotic și *Art Nouveau*. Charles Plumet e considerat de Gloton ca cel mai important; el a proiectat un număr de case de pe *Avenue du Bois*, *Boulevard Montmorency* și *Boulevard Richard-Wallace* din Neuilly. Un alt arhitect era August Perret care, în 1902, a executat clădirea de la nr. 119 de pe *Avenue Wagram*, și unde motivele florale se desfășoară pe o suprafață limitată. Un loc cu totul aparte îl ocupă Anattole de Baudot, un urmaș al lui Viollet-le-Duc, care a dat clădirilor sale în forme neogotice de pe *St. Jean-de-Montmortre*, din 1894 – 1904, forța structurală caracteristică stilului *Art Nouveau*. În clădirea *Magasin Dufayl*, construită înainte de 1902 de Gustav Rive, nu atât detaliile aparțin stilului *Art Nouveau* cât concepția scării. Probabil cel mai celebru interior în stil *Art Nouveau* a fost restaurantul *Maxim*, 1899, aparținând arhitectului Louis Marnez (și pictorului Léon Sonnier) care reunește tot farmecul și atmosfera perioadei.

Odată ajunși la Nancy găsim totuși o abordare de inspirație mai mult gotică, cum reiese din lucrările arhitectului Emile André, șeful școlii de la Nancy. Decorația florală este predominantă ca de exemplu în clădirea de la nr. 92 – 93 bis de pe *Quai Claude Lorrain* din 1902 – 1903. Aici cadrele din cărămidă de la uși și ferestre dau impresia că încep să crească aidoma arborilor și frontoanele se termină cu muguri gotici, și toate colțurile și marginile sunt – ro-rotunjite – (lxxxv).

În arhitectura franceză, mai cu seamă cea din Paris, stilul *Art Nouveau* se amestecă, într-o perioadă de început, cu diferite alte elemente stilistice ceea ce a făcut să fie curând redus la o mască arhitecturală decorativă. Stilul *Art Nouveau*, cu simbolismul său structural extrem de accentuat, și-a găsit cea mai viguroasă expresie în folosirea sticlei și a metalului mai ales în mâna lui Guimard. Era o expresie omogenă și independentă în același timp.

Spania

În Spania stilul *Art Nouveau* a apărut sub o înfățișare complet deosebită. Aici, acesta nu reprezintă totuși un curent, ci mai curând expresia arhitecturală personală și imaginativă a unei singure persoane, Antonio y Cornet Gaudí, și care s-a manifestat pe o suprafață geografică clar delimitată, la Barcelona, capitala

Cataloniei. Operele de tinerețe ale lui Gaudí, *Casa Vicens*, 1878 – 1880, și *Palatul Güell*, 1885 – 1888, au fost deja menționate (vezi capitolul 6). La începutul deceniului al nouălea el era deja cunoscut ca un arhitect matur, cu un limbaj artistic evoluat, și a continuat să creeze capodopere cu destinație ecleziastă ori profană în stil *Art Nouveau* în următorii douăzeci de ani chiar până la 1910.

Prima clădire pe care a terminat-o Gaudí după *Palatul Güell* a fost *Colegiul Santa Teresa de Jesús*, 1889 – 1894, în care el a demonstrat încă o dată că stăpânește un limbaj artistic auster. A continuat să folosească arcul ca o parabolă și în special interioarele sale erau proiectate cu o austeritate arhitecturală care este la fel de impresionantă ca și în multe alte opere ale sale decorate cu ceva mai multă generozitate. În decursul ultimului deceniu el era preocupat în mare măsură de o altă comandă cu destinație ecleziastică, proiectarea unui Templu Expiator pentru Sfânta Familie, *La Sagrada Família*, pe care l-a preluat de la arhitectul Villar în 1884. La vremea aceea planurile prevedeau o biserică neogotică în formă de cruce, iar cripta a fost terminată la timp, în 1891, în conformitate cu planurile inițiale ale lui Villar. Cu toate acestea, în același an, Gaudí a început să lucreze la fațadă și în 1903 era gata să înceapă tratarea sculpturală a acesteia. Turnurile au fost terminate în 1906, iar de la 1909 și până când a murit și-a dedicat energia și talentul acestei clădiri, deși nu a reușit să termine naosul.

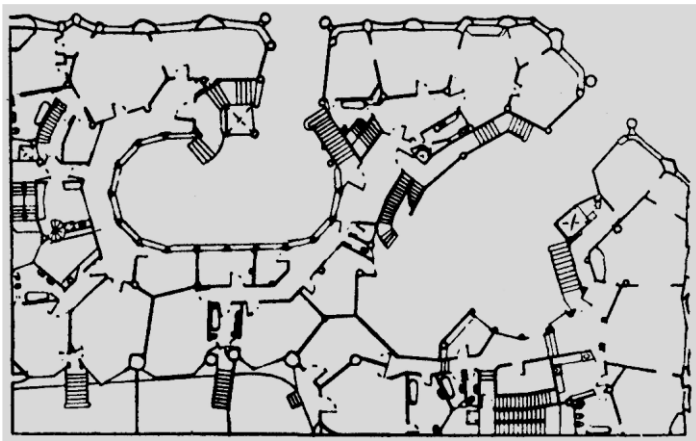
Atât direct cât și indirect, *punctul de plecare* al lui Gaudí îl constituia neogoticul, dar sculptura devine parte integrantă a arhitecturii într-un mod care n-a mai fost realizat niciodată nici înainte nici ulterior; de fapt arhitectura însăși devine sculptură, o masă plastică, uneori naturalistă, alteori demonică și fantomatică. Ici-colo, piatra pare să se dizolve într-un cartilaj de tip baroc și în mase de lavă, dar uneori, ea dă la iveală tușe de inspirație florală, sau motive intime religioase. Turnurile sunt încununate cu finisări elaborate ale căror suprafețe fațetate sunt decorate cu mozaic. Cu toate acestea, putem observa la macheta acestei biserici predilecția sa către structură, la contra-fișele și reazemele ca de oase: iar din când în când sunt puse în evidență tendințe constructive de factură gotică. Neogoticul și stilul *Art Nouveau* realizează o fuziune perfectă în *Sagrada Família* care poate fi considerată drept cea mai importantă operă ecleziastică a acestui stil. Totuși, cu toate realizările sale sculpturale, rămâne doar un trunchi: transeptul cu ciorchinele de turnuri care-l traversează pe deasupra, care fuseseră inițial proiectate să fie cu o treime mai înalte decât sunt cele de azi, este incomplet. Aceeași soartă s-a abătut și asupra celeilalte biserici. *Santa Coloma de Cervello*, 1898 – 1914, a cărei criptă ne amintește de „arhitectura cavernelor”, primitivă și rafinată în același timp. Cu această lucrare extrem de originală ne aflăm la o distanță considerabilă dincolo de Evul Mediu – aproape în epoca de piatră.

Printre clădirile sale cu destinație profană, trei sunt absolut remarcabile: *Casa Batlló* din 1905 – 1907 de pe *Paseo de Gracia nr. 43*, *Casa Milá*, tot pe *Paseo de Gracia la nr. 92*, din 1905 – 1907, ambele la Barcelona și întregul proiect al

Parcului Güell din 1900 – 1914 care este astăzi Parcul Municipal din Barcelona. Partea superioară de la *Casa Batlló* este relativ moderată. Etajele inferioare, pe de altă parte, păstrează întreaga originalitate plastică la care te poți aștepta: sunt mai deschise cu ferestre în formă de coajă de ou și forme contorsionate, fluente din piatră.

Gaudí a realizat întregul efect de mișcare fluentă și spațiu, în interioarele sale; ai impresia că detaliile, și chiar încăperi întregi, au fost săpate de undele apelor.

Casa Mila, construită pentru Roger Segimon de Milă, este o clădire în care partea centrală este înconjurată de două curți mai mult sau mai puțin circulare. Grație scheletului de construcție, Gaudí a fost în stare să opereze liber, fără să țină cont de zidurile portante. Fațada nu conține nicio trăsătură împrumutată de la stilurile de epocă, ca neobarocul care poate fi întâlnit în *Casa Calvet*, 1898 – 1904, sau trăsăturile aproape neogotice din *Bell-Esquad*, 1900 – 1902. Există o deplină concordanță între plan și fațadă, astfel încât ritmul liber unduitor, fără niciun plan drept, reflectă o folosire complet liberă a spațiului din interior, în care nu există niciun unghi drept și nici măcar două încăperi similare. Fațada efectivă este executată din piatră cioplită cu o suprafață bătută cu ciocanul care dă impresia de patină a vremii. Fiecare detaliu al acestei case, de la grilajele din fier, care amintesc de niște uriașe plante marine, până la stâlpii grei din piatră, totul este subordonat aspirației către un efect plastic. Dar paralel cu această concepție de formă, plastică, robustă, găsim un ton mai fragil și delicat, o șoaptă ce vine dinspre dunele de nisip și din valurile care ating malul. Plafoanele sunt ca niște plaje nisipoase, după ce s-a retras fluxul, porțile spre curțile interioare au forme de corali (lxxxvi), *Casa Mila* – și de fapt întreaga arhitectură aparținând lui Gaudí – este dificil de descris în cuvinte simple, fie că o etichetăm drept „arhitectură sculpturală”, „impresionism arhitectural” – deși „expresionism arhitectural” s-ar părea mult mai potrivit, sau „dejun de zece feluri de mâncare servite într-o înghițitură”. Arhitectura sa se cere pur și simplu *experimentată*: ea produce un impact extraordinar.



Gaudí, Plan pentru *Casa Mila*, Barcelona, 1905 – 1907.

Încercând să situăm această operă istoric, trebuie să recunoaștem că a constituit cea mai originală contribuție la arhitectura stilului *Art Nouveau*. Concepția arhitecturală a stilului n-a primit niciunde o expresie atât de desăvârșită. Și chiar mai mult decât atât, Gaudí a reușit acolo unde atâtia alții înaintea sa în istoria arhitecturii eșuaseră – adică să abandoneze stabilitatea și să scuture temeliiile statice ale arhitecturii în sine fără ca de fapt să iasă dincolo de granițele acesteia.

Parcul Güell, 1900 – 1914, de pe Monte Carmelo, ocupă un loc aparte în istoria arhitecturii și grădinilor peisagiste. Acum valurile acestea s-au mai temperat. Găsim forme masive de piatră, uneori sub formă de arbori, altele ca niște coloane dactice, misterioase ca niște stalactite. Clădirile ca atare pe care până atunci ne obișnuisem să le întâlnim la dimensiuni gigantice erau reduse aici la niște proporții mai materiale și aceasta conferea de fapt un pitoresc deosebit parcului. Ghereta portarului, simbolizându-l pe Sfântul Gheorghe cu balaurul, și căsuța paznicului, grote și alte părți ale construcției ne aduc în memorie atmosfera parcurilor din secolul al XVIII-lea, de fapt o impresie de intimitate, situându-ne într-un context mai larg; acest lucru reflectă cea mai profundă idee a stilului *Art Nouveau*: Natura asociată cu Arta într-o unitate elevată.

Stilul lui Gaudí era mult prea personal pentru ca să mai poată avea urmași. Dar mai erau și alți arhitecți care lucrau în stilul *Art Nouveau*: J.F. Granell al cărui desen era mai mult floral, după cum vom vedea în 1903 la casa numită *La Gran Via*, și clădirea realizată de J.M. Jugol Gibert pe strada *Diagonal* 335, ambele la Barcelona; de asemenea Francisco Berenguer, care a lucrat împreună cu Gaudí la *Sagrada Família*.

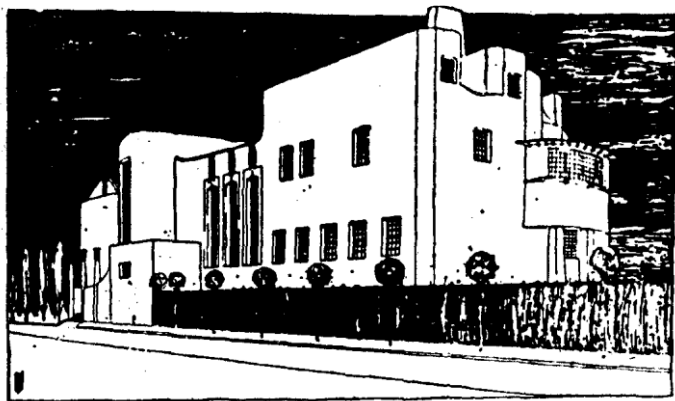
Ceilalți arhitecți de frunte de la sfârșitul secolului – José Puig y Cadafalch și Lluís Domenech y Montaner – au rămas cu totul în afara stilului *Art Nouveau*,

continuând să lucreze deseori în limbajul stilistic destul de violent al istoricismului târziu, așa cum s-a întâmplat cu *Palau de la Musica Catalana*, construit între 1891 – 1898, care a fost descris ca „historistisch gestörten «unreinen» Art Nouveau” („istoricism tulburat, Art Nouveau impur”) (lxxxvii).

Scoția

O distanță ca de la cer la pământ desparte Barcelona de Glasgow, și la fel de imensă este și deosebirea dintre un artist de prestanță lui Gaudí și unul ca Mackintosh, și totuși amândoi sunt creatori de stil, unici în felul lor, și amândoi trebuie considerați printre arhitecții cei mai de seamă ai stilului *Art Nouveau*.

Charles Rennie Mackintosh a lucrat ca arhitect încă din 1889, dar stilul său atinge maturitatea în atmosfera elegantă și sofisticată a ceainăriilor scoțiene pe care le proiectează pe la 1900 și poate că ar fi chiar mai corect să admitem că el personal a fost cel care a creat de fapt această atmosferă! Dintre cele patru ceainării proiectate pentru o oarecare domnișoară Cranston, cea dintâi a fost realizată în 1897, pe Buchanan Street. Aici vom întâlni pentru prima oară silueta zveltă, feminină, caracteristică școlii de la Glasgow, repetată ritmic, și înfășurată într-o vultă de *entrelac*, amintind decorația celtică.



Mackintosh, *Hous eines Kunstfreundes*, 1901.

În anii următori Mackintosh a realizat alte trei *capodopere* decorative: *Argyle Street Tearoom* în 1897, în colaborare cu Walton; *Ingram Street Tearoom*, în 1901, și *Willow Tearoom* 146, din Sauchiehall Street, în 1903 – 1904, care sunt în întregime opera sa, precum și schițele, din 1901, pentru *Haus eines*

*Kunstfreundes*¹⁴⁷ și *Music Room*¹⁴⁸ proiectată în ultimii ani ai secolului trecut, la Viena, pentru Wămendorfer. Cele mai importante realizări arhitecturale ale sale sunt *Glasgow School of Art*¹⁴⁹, între 1897 – 1899 și 1907 – 1909, *Windy Hill* la Kilmacoll, 1899 – 1901, iar *Hill House* din Helensburgh, în 1902 – 1903. Aceste opere lasă impresia unui dualism stilistic: Mackintosh se deplasa cu ușurință și cu încredere de la ritmul care pe atunci părea cel mai delicat, care plana într-o lume de armonii verzi-măslinii și albe-ivorii, la cuburile cele mai greoaie care constituie elemente integrale într-un sistem de suprafețe rectilinii verde-închis și negru.

Stilul linear vioi apare în toată splendoarea în propriul său apartament din Glasgow de pe *Main Street*, nr. 120, realizat în 1900. Lasă o impresie generală de lumină și aer: ziduri de un cenușiu palid și alb. Nota decorativă este furnizată de mici panouri din ghips trandafirii. Școala scoțiană nu permite niciodată decorației să iasă din albie și să pună stăpânire pe obiect așa cum se întâmplă în manifestările continentale ale stilului *Art Nouveau*. Acesta este unul din principiile decorative fundamentale pe care scoțienii le împărtășesc cu artiștii englezi și este rezultatul firesc al luptei pe care Mișcarea *Arts and Crafts* a purtat-o cu asiduitate pentru a realiza o decorație simplă, austeră. Odată ce victoria fusese câștigată și mobilierul fusese degajat de extravagantele istoricismului, ornamentul a început să fie folosit cu cumpătare și deliberare.

În *Haus eines Kunstfreundes* Mackintosh operează cu masele și blocurile cu aceeași libertate cu care compune în două dimensiuni, cu suprafețe plane și linii. O trăsătură importantă a acestei clădiri este modul în care se termină, fără nicio cornișă, trăsătură care cere și mai mult un contur ferm, clar, și care contribuie astfel la crearea unui efect arhitectural închis. Un efect arhitectonic special este realizat prin modul de amplasare al ferestrelor: funcțional condiționat și asimetric. Această asimetrie poate fi trasată de la cele mai mici detalii decorative până la poziționarea suprafețelor și distribuția maselor. La *Haus eines Kunstfreundes*, fiecare element arhitectonic, în sine, acționează ca un ornament acolo unde se află în raport cu suprafața plană, dobândindu-și propria valoare estetică din contrastul realizat între suprafața fragmentată și cea integrală. Aceste idei, totuși, n-au fost niciodată exprimate pe de-a întregul în vreo operă arhitecturală, chiar dacă ele apar parțial reprezentate în *Windy Hill* și *Hill House*. Prima secție a *Școlii de Artă de la Glasgow*, 1897 – 1899, ocupă fără îndoială un loc important în mișcarea modernă, poate mai important decât în arhitectura *Art Nouveau*, chiar dacă intrarea principală surprinde în mod evident, prin trăsături *Art Nouveau* și la fel de mult și decorația din metal ori asimetria plină de vioiciune.

Importanța lui Mackintosh și a grupului său a scăzut treptat din mai multe motive. Piesa decorativă a școlii de la Glasgow s-a *perimat* repede, alături de

¹⁴⁷ Casa unui amator de artă

¹⁴⁸ Sala de muzică

¹⁴⁹ Școala de artă din Glasgow

cele care se aflau în rândul întâi pe câmpul de bătaie, iar ideile avansate ale școlii au fost în general adoptate. Până în 1905, când Mackintosh a încetat, practic, să mai creeze, el își adusese deja contribuția sa personală la procesul de dezvoltare, iar dualismul pe care l-am remarcat în opera sa reflectă evoluția ulterioară a stilului *Art Nouveau* în toată deplinătatea. Versiunile sale personale poartă germeii unei contramișcări – o reacție împotriva sofisticării curbilinii și ornamentale, o căutare a clarității geometrice și austerității decorative. Această contramișcare urma să se dovedească mai puternică în Austria și Germania.

ANGLIA

Școala de la Glasgow n-a stârnit în Anglia același interes ca în restul Europei, și cei trei sau patru arhitecți englezi care au lucrat într-un stil *Art Nouveau* se îndepărtează mult de evoluția generală a stilului, dominată de Richard Norman Shaw și de expresia arhitectonică a lui Charles Francis Annesley Voysey. Cu toate acestea exista o anumită legătură cu Școala de la Glasgow. George Walton a fost educat la Glasgow și a lucrat cu Mackintosh, deși în 1897 suferise deja influența limbajului stilistic mai simplu, caracteristic mișcării *Arts and Crafts*.

Charles Harrison Townsend este arhitectul despre care se poate afirma că este adevăratul reprezentant al variantei engleze a curentului *Art Nouveau*. Printre capodoperele sale din Londra se numără *Bishopsgate Institute*, din 1892 – 1894, *Galeria de Artă Whitechapel*, proiectată în 1895 și construită între 1897 și 1899, și *Muzeul Horniman*, din 1900 – 1902. Prima dintre acestea se încadrează destul de greu în stilul *Art Nouveau*, dar celelalte două se apropie de stilul *Art Nouveau* pe cât le permite englezilor temperamentul și tradiția.

Galeria de artă Whitechapel trădează influența lui Voysey la ferestrele joase și la ornamentație, și pe cea a lui Richardson în arcurile mari și greoaie. Ceea ce aparține fără îndoială stilului *Art Nouveau* este modelarea rotunjită a clădirii, tratarea evident plastică și situarea asimetrică a intrării principale. *Muzeul Horniman*, o clădire izolată de la *Forest Hill*, în împrejurimile Londrei, este un important monument de arhitectură engleză în stil *Art Nouveau*. Dispunerea liberă, asimetrică a dobândit aici o mai mare semnificație și mozaicurile policrome ale lui Anning Bell subliniază spiritul ușor clasic care caracterizează clădirea principală. Turnul muzeului, cu colțurile sale rotunjite, presupune de asemenea influența unui efect plastic masiv neobaroc de sorginte continentală, dar ornamentația florală, care se ridică la suprafață, trădează clar originile sale engleze. Prin distribuția echilibrată a masei, cu liniile blânde și cu ornamentațiile florale distribuite cu competență, *Muzeul Horniman* devine un exemplu prețios, deși oarecum izolat, de arhitectură engleză în stil *Art Nouveau*.

Townsend a colaborat cu William Reynolds-Stephens la desăvârșirea lucrării

*Church and Garden of Rest*¹⁵⁰ de la Great Gariey Brent Wood, Essex, în perioada 1897 – 1904. Exteriorul, ceva mai tradițional, a fost proiectat de Townsend, în timp ce Reynolds-Stephens a răspuns de interiorul realizat într-o manieră *Art Nouveau* plină de fantezie. Aici toate detaliile și materialele se îmbină superb pentru a produce un tot decorativ. Paravanul care desparte nava de altar e realizat din arbori de bronz ale căror frunze seamănă nu niște gheare care apucă parcă partea inferioară a peretelui. Coroanele copacilor sunt din frunziș compact întrețesut cu inșeri din argint oxidabil, rodii din sticlă roșie și flori din sîdef. Bolta navei este împodobită cu boschete de trandafiri și e acoperită complet cu foi din aluminiu, în timp ce panouri cu crini care se deschid din mugurii lor se avîntă spre partea superioară a peretelui. Ne-am familiarizat deja cu arborii din piatră ai lui Gaudí și cu arborii din bronz și argilă ai lui Vigeland și Gilbert. Aici îi reîntîlnim în alamă, simbolizînd viața. Un scriitor contemporan descrie ideea care a stat la baza acestei decorații eclesiaste cu următoarele cuvinte:

Formele florale folosite liber în toată decorația sunt simbolul unei creșteri progresive a vieții pămîntești și, mai mult decît atît, a speranței glorioase care este întărită cu fiecare an care trece – prin fluxul primăverii reprezentînd perioada recrudescenței florale (lxxxviii).

Acest interior ocupă o poziție unică în arta eclesiastică engleză. De fapt tendințele *Art Nouveau* pot fi întîlnite pretutindeni, chiar dacă acestea apar în limbajul artistic al Renașterii gotice, cum este cazul lucrării lui John Nimian Camper, *Sfîntul Cyprian*, Poarta Gloucester, de pe la 1905, ori biserica *Sfînta Treime* din Sloane Street realizată de J.D. Sedding în 1888, ambele la Londra. Un alt exemplu în linii mai tradiționale îl reprezintă biserica *Sfîntului Cuthbert* din Philbeach Gardens creată de W. Bainbridge Reynolds în 1887 – 1893. Clădirea bisericii este realizată în întregime în stilul neogotic, dar arhitectul a imprimat metalului un ritm deosebit și special atît la balustrada corului cît și la pupitru. Conducîndu-ne după repere continentale, nu putem asocia aceste lucrări stilului *Art Nouveau*. Și totuși, în limitele tradiției naționale, englezii s-au apropiat de acest stil doar prin lucrări din metal, de genul celor amintite.

Un alt arhitect englez care merită să fie menționat este Mackay Hugh Baillie Scott, și aceasta nu numai pentru că era unul dintre arhitecții cu cele mai strînse legături pe continent. Deși de origine scoțiană, după cum îl arată numele, poate foarte bine să fie considerat în rîndurile arhitecților englezi avînd în vedere că și-a petrecut întreaga activitate creatoare în Anglia. Baillie Scott a schițat în 1893 mobilierul pentru Marele Duce de Hesse, la Darmstadt, și a construit un număr de clădiri în Germania, Polonia, Rusia și Elveția, câștigînd în 1900 concursul finanțat de cunoscutul animator de artă din Darmstadt, Alexander Koch, prin proiectul

¹⁵⁰ Biserică și Grădină de Reculegere

pentru *Haus eines Kunstfreundes* (în această competiție Mackintosh a obținut premiul al doilea).

Arhitectura sa este de tradiție engleză, dând deseori la iveală o ușoară tușă a stilului *cottage* ori Tudor. Același lucru este valabil și pentru interioare, unde folosește cu generozitate tot felul de imprimeuri acoperite cu flori în maniera secolului al XIX-lea, toate incluse într-un decor englezesc tradițional, romantic. Dar pentru artiștii de pe continent care mai erau încă fideli stilurilor, această decorație interioară și arhitectură apărea cu totul nouă și reprezenta o sursă de inspirație – și mai mult încă, era englezească!

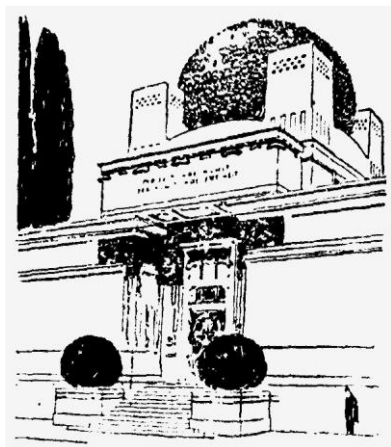
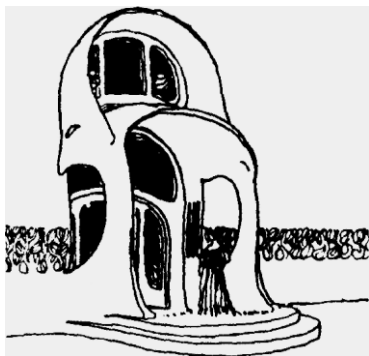
Austria

Arhitectura germană și austriacă în stil *Art Nouveau* diferă considerabil de arhitectura de care ne-am ocupat până în prezent. Cu toate că un număr de arhitecți publicaseră la o dată mai recentă, în diferite periodice de artă, ornamentele *Jugendstil*, a fost, la drept vorbind, necesară o perioadă de timp considerabilă până când arhitectura *Art Nouveau* să poată depăși faza de schiță. Odată apărută, a fost totuși de scurtă durată, deoarece purta cu sine elementele esențiale pe care arhitecții germani și austrieci aveau să le transforme într-o etapă diferită și mult mai importantă din evoluția arhitecturii. Ca arhitecți, ei aparțineau mai curând perioadei următoare din istoria arhitecturii moderne.

Tendința generală de dezvoltare stilistică pe care s-a angajat arhitectura austriacă din deceniul al nouălea depindea integral de tradiție, și totuși, dincolo de suprafața clasică, se ridica arhitectura radicală care urma să se dovedească de interes european. Arhitectura corespunzătoare stilului *Art Nouveau* a devenit, așadar, un simplu interludiu desfășurat pe un plan bidimensional. Pe la începutul deceniului al nouălea Otto Wagner lucra într-o manieră care varia de la neorenașterea florentină până la stilul neorococo. Pe la sfârșitul secolului a început să manifeste o tendință clasică, cu expresii simple de factură strict arhitecturală și cu o anumită tentă de eleganță, Louis XIV. Wagner a adoptat motive de proveniență *Art Nouveau* doar ocazional, ca la *Nussdorfer Nadelwehr*, din 1897, ori în *Karlsplatz. Stadtbahn Station* de la Viena, realizată pe la 1897, în care a adoptat o manieră mai curând floral geometrică, ori în *Majolika Haus* din Viena, care datează de prin 1898, și include motive mai tumultuoase. Dar în niciunul din cazuri concepția arhitectului nu are prea multe elemente în comun cu arhitectura *Art Nouveau* de care ne-am ocupat până acum. Deosebirea esențială constă în faptul că jocul decorației *Art Nouveau* nu acoperă întreaga suprafață. În acest caz ar fi simplu să ne imaginăm clădirea nedecorată – cum s-a și întâmplat de fapt în cele din urmă; în situația aceasta clădirea nu mai păstrează nicio urmă a stilului *Art Nouveau*.

Doi dintre arhitecții austrieci mai tineri, discipoli ai lui Wagner, Josef Hoffmann și Joseph Maria Olbrich, erau cunoscuți în deceniul al nouălea ca ilustratori de carte, domeniu în care fantezia lor arhitecturală avea câmp liber de manifestare.

În legătură cu aceasta e interesant să menționăm încercarea de a îmbina elementele de arhitectură cu natura prin introducerea arborilor ca element decorativ esențial la parterul clădirii. O altă trăsătură care este fără îndoială strâns legată de aceasta și de teoriile organice *Art Nouveau*, este modul în care clădirea se ridică din pământ, soclul prezentând o curbură pronunțată înspre exterior, aproape de suprafața pământului.



Totuși, clădirea odată construită, imaginația se limitează oarecum. Acest lucru este valabil și pentru ornamente și nu numai la schițarea dar și la situarea lor propriu-zisă. Stilul ornamental austriac s-a manifestat îndeosebi în coloanele de la *Ver Sacrum*, unde remarcăm pătratele și dreptunghiurile lui Hoffmann și nesfârșitele variații și combinații din cercuri realizate de Olbrich. Cei doi artiști și-au transferat motivele de pe paginile cărților spre alte suprafețe: spre ziduri, decorații interioare, uneori spre schițe de mobilier, dar aproape niciodată spre arhitectură. Arhitectura *Art Nouveau* a rămas între paginile revistelor.

1. Hoffmann, Schiță pentru o intrare, 1898.
2. Olbrich, *Haus der Wiener Sezession*, 1898 – 1899.

Haus der Wiener Sezession din 1898 – 1899, Viena, rămâne una din capodoperele lui Olbrich prin clasicismul ei rigid, prin folosirea cumpătată a ornamentului. Cupola evocând un tufiș, în prezent restaurată, reflectă relația dintre arhitectură și natură. Ea mai ascunde un înțeles și mai profund: să lăsăm artele să înflorească sub acest frunziș ocrotitor – parcă încearcă să spună. În 1899, când Marele Duce de Hesse l-a invitat pe Olbrich să se alăture coloniei artiștilor de la Mathildenhöhe, acesta a construit o serie de clădiri la Darmstadt care se înscriu pe aceeași linie stilistică. El a proiectat de fapt toate clădirile de acolo, iar stilul său sobru are ceva din tușa elegantă gen Ludovic al XVI-lea, care apare și în lucrările lui Wagner, păstrând în același timp și o notă de factură englezească ori poate scoțiană.

Faptul că în 1897 – 1898 atât Mackintosh cât și Hoffmann au folosit pătratul și aceleași culori – negru și alb – nu înseamnă neapărat că unul l-ar fi influențat pe celălalt.

Doi dintre arhitecții cei mai avansați ai vremii puteau foarte bine să ajungă la aceeași soluție. Influența pe care Școala de la Glasgow a putut-o exercita asupra Școlii vieneze se manifesta probabil mai mult sub forma unui stimul decât strict nemijlocit. Pe de altă parte evoluția desenului și artei grafice sugerează că acești stimuli își aveau originea în Marea Britanie; este de asemenea posibil ca adevăratul nucleu al formei de expresie arhitecturală, care avea să înflorească mai apoi în Austria, să se găsească de fapt în Scoția. Se simte deseori o anumită tendință disimulată, de proveniență engleză; aceasta se corelează fără îndoială cu influența generală pe care a exercitat-o Anglia în cursul ultimului deceniu, influență consolidată prin *The Studio* (lxxxix). Ultimele clădiri construite de Hoffmann la Darmstadt, cum ar fi bunăoară *Hochzeitsturm*, din 1907, denotă că perioada *Art Nouveau* este deja depășită și intrăm în prima fază a Mișcării moderne.

Referitor la Hoffmann menționăm că acesta a executat lucrări cum ar fi *Purkersdorf Sanatorium*, între 1903 – 1904, și în perioada 1904 – 1911, *Palais Stoclet*, la Bruxelles. Rămâne de văzut în ce măsură o capodoperă de talia lui *Palais Stoclet* poate fi atribuită arhitecturii *Art Nouveau*. Efectul clar cumulativ și suprafețele sobre ale palatului nu împărtășesc nimic din arhitectura *Art Nouveau* de care ne-am ocupat până acum. Pe de altă parte, în interiorul său fragil și sofisticat, versiunea *Art Nouveau* a stilului *Wiener Sezession* este de netăgăduit. Până la 1900, Hoffmann crease deja un interior pentru Expoziția de la Paris, interior care nu păstrează nicio urmă a stilului *Art Nouveau*. Când a început să lucreze la *Palais Stoclet* Hoffmann depășise de fapt problemele stilului *Art Nouveau*, și această minunată operă arhitectonică trebuia categoric încadrată în faza următoare a istoriei arhitecturii, alături de *Posts-parkasse* – opera lui Wagner de la Viena din 1904 – 1906. Al patrulea arhitect de frunte al Austriei, Adolph

Loos, care a contribuit de asemenea la întărirea stilului *Wiener Sezession* în 1897, efectuase schițe mult mai simple decât Olbrich și Hoffmann încă din 1898, și n-a aparținut niciodată stilului *Art Nouveau* la modul la care au aparținut ceilalți doi. Loos a fost și a rămas un arhitect preocupat în primul rând de probleme de arhitectură, fiind din fire ostil ornamentului.

În modul acesta stilul *Art Nouveau* din Austria s-a dovedit a fi o deviație relativ ne semnificativă de la evoluția arhitecturii: natura sa esențială nu și-a găsit forma de manifestare.

Germania

Și în Germania stilul s-a manifestat relativ târziu. La puțin timp după începutul noului secol arhitecții germani de frunte își propuseseră aceleași țeluri ca cele pe care le urmăreau Perret și Garnier, în Franța, și Wagner în Austria.

Münchenul era principalul centru *Jugendstil* din Germania. Cu excepția celor șapte artiști cunoscuți în general sub numele de grupul de la München – Behrens, Endell, Eckmann, Riemerschmid, Obrist, Pankok, Paul – numai primii trei dintre aceștia s-au dedicat într-adevăr arhitecturii.

Înainte de 1898 Riemerschmid lucrase ca pictor, iar ca arhitect era legat de tradiții neobaroce, după cum reiese, de exemplu, din lucrarea sa din 1900 – 1901, *Münchener Schauspielhaus*, deși această clădire conține trăsături *Art Nouveau*. Și Peter Behrens a fost inițial pictor – de fapt, unul dintre fondatorii mișcării *Münchener Sezession* în 1903 – și abia după ce a aderat la Grupul Darmstadt, în 1893, și a activat acolo, în grupul *Die Sieben*, în compania lui Bosselt, Burck, Christiansen, Habich, Huber și Olbrich – a început să lucreze ca arhitect, construindu-și propria casă. Aici îl vedem deja desprins de trăsăturile curbilinii și tendința generală de efuziune nedecorativă, străduindu-se să realizeze o expresie arhitectonică mai rectilinie și mai simplă. În 1907 a fost numit director de proiect la firma electrică AEG și a devenit ceea ce s-ar putea numi primul designer industrial din Germania. În 1909 a proiectat pentru AEG o *Hală de turbine*, prima construcție importantă din fier și sticlă din Germania, în afară de *Magazinul Universal Wertheim* din Berlin, început în 1896 de Alfred Messel și care parțial aparține stilului *Art Nouveau*. În importanta clădire a lui Behrens întâlnim încă o dată arcul mare, care se curbează ușor, servind unui scop total constructiv. Totuși aceasta nu poate fi considerată arhitectură *Art Nouveau*: în compania lui Behrens și a discipolilor acestuia, Le Corbusier, Gropius și van der Rohe, ne aflăm bine instalați în mișcarea modernă.

Mai rămâne să ne ocupăm de doi arhitecți aparținând într-adevăr stilului *Art Nouveau*: August Endell și belgianul van de Velde. Cel din urmă a venit în Germania în 1899, după ce și-a construit propria sa casă, *Bloemenwerf* la Uccle, lângă Bruxelles, în 1895 – 1896. Aprecierile criticilor contemporani au investit această clădire cu o semnificație care nu este pe deplin justificată, bineînțeles nu din punct de vedere al istoriei arhitecturii. Vizitele primite de la Maurice Joyant,

Julius Meier-Graefe, Samuel Bing și Toulouse-Lautrec, i-au dus celebritatea dincolo de granițele Belgiei. Până la sfârșitul secolului se preocupa în mod deosebit de decorația interioară și măiestria artistică. *Haus Esche*, de la Chemnitz, și *Haus Leuring*, din Scheveningen, ambele construite în 1902, reprezintă primele sale realizări din domeniul arhitecturii după ce și-a definitivat propria sa casă. În ceea ce privește totuși stilul lor greoi, din granit, acestea se apropie prea puțin de *Art Nouveau*, cu nimic mai mult decât *Villa Hohenhof*, construită la Haga, în 1904. Clădirea teatrului din Köln, ridicată de van de Velde pentru expoziția *Deutscher Werkbund*, conține pe de altă parte o sumă de trăsături *Art Nouveau*, atât în amplasarea maselor, cât și în situarea ornamentului, dar aceasta a fost terminată abia în 1914. Ca arhitect, van de Velde rămâne în urma colegilor săi cu studii: clădirile proiectate de el nu au nimic revoluționar și nu se pot compara cu operele unor artiști ca Gaudí, Mackintosh, Horta sau Endell, ca să nu mai vorbim de Voysey, Perret, Garnier și Behrens.

Prima lucrare importantă a lui August Endell este studioul fotografic *Elvira*, 1897 – 1898. Concepția de bază a clădirii este simplă și austeră, prefigurând tendințe ce urmau să se dezvolte în secolul al XX-lea. Imensul motiv *Art Nouveau* desfășurat asimetric pe fațadă și decorația fantezistă a scării îi asigură o poziție aparte nu numai în cadrul arhitecturii germane ci în întreaga arhitectură *Art Nouveau* deși în acest caz doar dimensiunea acesteia justifică termenul de arhitectură. Decorația atelierului ar fi putut constitui tot atât de bine motivul central al unei perne brodate. Mai mult ca sigur că Endell a suferit influența lui Obrist dar și stimulentele artei japoneze e tot atât de evident. Nikolaus Pevsner a mai descoperit alte câteva trăsături:

În izbucnirea delirantă a furiei ornamentale, renaște exuberanța dezlănțuită a modelelor germane din perioada migrației (xc).

Dincolo de jocul de linii fluent și unduitor apare sentimentul precis al plasării ornamentului pe un fundal neutru – un fel de rafinament de factură orientală care izbutește întrucâtva să impună acest ornament fluid, țepos, ciufulit, ca parte integrantă a fațadei. Asimetria acestuia reflectă o aspirație lipsită de orice rațiune și care se autodesființează, de a asigura stabilitatea arhitectonică prin viteză și mișcare. *Sanatorium în Föhr*, din 1901, a fost următoarea clădire a lui Endell care evidențiază aceleași excese decorative. Limbajul artistic din studioul *Elvira* se manifestă din nou în 1901 la *Buntes Theater* din Berlin, deși de data aceasta într-o manieră mult mai domolită.

Arhitecții germani au părăsit stilul *Art Nouveau* tot atât de repede ca și colegii lor din Austria. De fapt, Viena, Münchenul și Darmstadtul au devenit principalele centre ale contramișcării care se instaura acum și care foarte curând a redus stilul *Art Nouveau* la o simplă deghizare stilistică de factură comercială pentru arhitecții de mână a doua. În Germania și Austria unde stilul apărea atât de puternic bidimensional, nu întâlnim forme de expresie arhitectonică cu același conținut ca

În Franța, Belgia și Spania.

Olanda, Scandinavia, Italia și America

Stilul *Art Nouveau* s-a dovedit o etapă mai puțin semnificativă în arhitectura olandeză deși se cunosc câteva exemple (xci) și și-a făcut apariția relativ târziu. Stilul *Art Nouveau* olandez este caracterizat de o simplitate burgheză, lipsit de excesele și luxul opulent care se pot găsi în altă parte. Mai mult, elementul tradițional, cărămida, este folosit din plin și atunci când aceasta este smălțuită, imprimă acestei arhitecturi amprenta sa specială. Printre arhitecții care au lucrat mult în acest stil perioade variate de timp s-a numărat Herman Pieter Mutters care a construit în 1898, la Haga, *Wassenoorsevveg* în cel mai autentic stil floral. Mutters și Karel Sluyterman au construit de asemenea pavilionul olandez pentru Expoziția Mondială de la Paris din 1900. Trebuie menționat și Wilhelm Kromhout care a construit în 1900, la Amsterdam, *American Hotel*.

Stilul nu a prins rădăcini nici în arhitectura scandinavă, deși în Suedia atât Ferdinand Boberg cât și Carl Westman au proiectat clădiri sub influența stilului *Art Nouveau*. Clădirea executată între 1902 – 1904 de Boberg, la Stockholm, *Centralposten*, în care principalele linii de contur sunt masive și amintesc o oarecare influență americană, iar detaliile au un caracter național suedez – cu o ușoară tentă din marile păduri – este clădirea cea mai reprezentativă. Cel mai important arhitect din Finlanda este Lars Sonck (în 1899 – 1902 acesta a proiectat și în 1902 – 1907 a executat) *Catedrala Tampere* care reprezintă una din cele mai mari capodopere ale arhitecturii ecleziastice din întreaga perioadă *Art Nouveau*. În Danemarca, arhitectura a fost ferită în întregime de influențele stilului *Art Nouveau* în cursul ultimului deceniu, cu excepția câtorva extravagante decorative în arhitectura realizată de Bindesböll. Arhitectura norvegiană în lemn, pe de altă parte, și-a adus contribuția, prin școala sa național-romantică în care elemente de stil aparținând perioadei Viking s-au contopit cu elemente *Art Nouveau* așa cum reiese din capodopera lui Holten Munthe – *restaurantul Frognersteteren*, 1890 – 1895 și din *cabana imperială de vânătoare* de la Rominten, Prusia de Est. 1891. Aceleași elemente naționale pot fi găsite și în opera lui Henrik Bull: de exemplu în clădirile sale cele mai importante *Muzeul de Istorie*, 1897 – 1902, *Clădirea Administrației de Stat*, 1901 – 1906, ambele la Oslo.

Și în arhitectura italiană stilul *Art Nouveau* a apărut sub o înfățișare națională, păstrând numeroase urme ale arhitecturii italiene tradiționale. După cum s-a remarcat, „*floralul* a fost un stil de arhitectură decorativă eclectică care a înflorit mai ales în reședințele construite pentru burghezia prosperă...” (). Vxciiaranta italiană și-a avut un prim exponent în Giuseppe Sommaruga, dar ca italian get-beget – și discipol al lui Wagner – a reținut întotdeauna o notă clasică, așa cum apare în capodopera sa *Palazzo Castiglioni din Milano*, 1901 – 1903; cu toate acestea ornamentul se bucură de multă generozitate în mâna lui Gino

Coppede, al cărui stil a dobândit o masivitate specifică prin folosirea liniei pline, neobaroce. Și lucrările lui Raymondo D'Aranco prezintă ceva din aceeași masivitate barocă în rotunda pentru expoziția din 1902, de la Torino, care împreună cu clădirea expoziției de la Udine, din anul următor, a reprezentat un *magnum opus* al acestui stil. Italianul care s-a apropiat cel mai mult de limbajul artistic sculptural și fluent al arhitecturii *Art Nouveau* a fost Antonio Sant' Elia. Lucrările sale sunt uneori caracterizate de o eleganță aeriană care nu e de fapt specifică variantei italiene a curentului *Art Nouveau*.

În arhitectura americană, stilul *Art Nouveau* a evoluat mai mult ca ornament. În clădirile din deceniul al nouălea aparținând lui Louis H. Sullivan decorația e folosită într-o autentică manieră *Art Nouveau* amplasată fără excepție la suprafață, fără să aibă o funcție structural simbolică ca în opera lui Guimard sau Horta, fără să învâluie practic clădirea cu o bogăție de detalii florale; precis amplasată, decorația dovedește o bună cunoaștere a ornamentului. Uneori ornamentația acestor clădiri e marcată de o puternică intensitate și violență, așa cum apare de exemplu la *Magazinul Universal Carson, Pine, Scott & Co*, din Chicago, 1899 – 1901, mai cu seamă la intrarea principală, din 1903 – 1904. Aceleași atribute se găsesc și în frizele de pe *Wainwright Building*, din St. Louis, 1890 – 1891. Capacitatea lui Sullivan de a trata fațada ca pe o entitate decorativă este pusă în valoare de *Guaranty Building* din Buffalo, 1894 – 1895, în care ornamentația frizei pare să se îmbine cu elementele arhitectonice. Importanța profundă pe care o are Sullivan în istoria arhitecturii nu se ridică deloc la nivelul ornamentului: ceea ce a creat el în acest domeniu rămâne un fenomen fascinant dar izolat – contribuția cea mai importantă la ceea ce s-ar putea numi ornamentația arhitectonică a variantei americane a stilului *Art Nouveau*.

Concluzii

Am văzut modul în care stilul *Art Nouveau* de la începutul anilor nouăzeci și-a creat propriul său limbaj artistic, un limbaj artistic care, deși variază mult de la țară la țară și de la un arhitect la altul, poate totuși fi considerat arhitectura *Art Nouveau*. Suntem îndreptățiți să vorbim despre o etapă stilistică, chiar dacă aceasta a fost de scurtă durată și nu s-a putut număra printre epocile cele mai importante din istoria arhitecturii. Deja la sfârșitul deceniului al nouălea, prin jurul anilor 1898 – 1899, a luat ființă în Germania și Austria o contramișcare, în paralel cu mișcarea din Scoția. La început există o tendință de a abandona ornamentația originală *Art Nouveau* și de a dezvolta în locul acesteia un joc geometric de eleganță similară și de aceeași calitate artistică, dar în care pătratul se instalase ca element estetic esențial. Ulterior, odată cu eclipsarea ornamentării ca atare, s-a manifestat o puternică tendință de îndepărtare de stilul *Art Nouveau* și de tot ce acesta reprezenta. Încă din 1902 – 1903 aceste tendințe și-au găsit expresia adecvată și Mackintosh, Hoffmann, Wagner, Olbrich și Behrens s-au îndepărtat de acest stil. Pe la 1903 Horta atinsese o supremă simplificare, Hankar murise și

Mackintosh nu se mai preocupa de lucrări majore de arhitectură. Curând după 1900, la Paris, stilul fusese abandonat, Guimard fiind singurul care a mai lucrat până în 1911, în vreme ce la Nancy, André îl părăsise încă din 1908. În Spania, unde Gaudí continua să lucreze nestingherit prin primele decenii ale noului secol, stilul *Art Nouveau* încetase în cele din urmă atunci când maestrul se dedicase planurilor pentru *Sagrada Família* în anii 1909 – 1910.

Pe scurt, am putea afirma că arhitectura *Art Nouveau* a înflorit în anii 1892 – 1900, contramışcarea a luat ființă în perioada 1898 – 1899, și în 1902 – 1903 stilul era deja abandonat, cu toate că, campionii săi cei mai fervenți au continuat să lucreze pe aceeași linie încă câțiva ani, și anume până în 1910. Odată cu izbucnirea războiului în 1914, stilul era deja depășit, deși influența sa se simțea puternic în expresionismul structural al lui Erich Mendelsohn, *Turnul Einstein* din Neubabelsberg, 1919 – 1921, și în lucrarea lui Rudolph Steiner, *Goetheaneum*, din Dornach, începută în 1923.

În rezumat să vedem ce se poate spune că a realizat acest stil în arhitectură? A dezvoltat și a aplicat expresiile arhitectonice stilistice despre care am vorbit în introducere. Dar aspirația către o tratare ornamentală a fațadei ca un întreg, tratarea dinamică și plastică a masei clădirii a ajuns în acel moment la un punct mort. Nu putem afirma că s-a înregistrat un progres multilateral în domeniul proiectării. Expunerea structurii și tratarea decorativă și simbolică ca și sentimentul cert al valorii intrinseci a ornamentației, amplasarea sa și proiectul desăvârșit organic, acestea sunt probabil contribuțiile remarcabile ale stilului, pe lângă impulsurile date prin tratarea plastică a clădirii. Stilul *Art Nouveau* a fost de asemenea primul stil care a reușit să îmbine sticla și metalul pentru a forma o expresie estetică arhitectonică și stilistică. Căutarea unei forme de expresie arhitectonice închise, trebuie menționată ca una din trăsăturile majore și cele mai durabile ale stilului. Din punct de vedere istoric, realizările sale arhitectonice aparțin mai curând etapei finale a forțelor creatoare de stil din secolul al XIX-lea decât primelor etape ale Mișcării Moderne. Și totuși, *Art Nouveau* pregătea calea pentru această primă etapă și, într-un context mai larg, aceasta constituie trecerea de la istoricism la mișcarea modernă. Dar stilul nu s-a bucurat niciodată de răgazul de a se stabili suficient, pentru ca diferitele tendințe să fuzioneze într-o formă arhitectonică de expresie durabilă.

8. Curentul Art Nouveau în arta aplicată

Stilul *Art Nouveau* s-a dovedit cel mai prolific în domeniul artelor aplicate și cel mai semnificativ în istoria artei, înflorind, așa cum am văzut, în toate domeniile și dobândind o calitate care-i situează creațiile pe același plan cu acelea aparținând unor perioade mărețe; desigur că în cadrul artelor aplicate problema cea mai mare o ridică necesitatea unei schimbări și stilul și-a aflat începuturile în rândurile artiștilor avangardiști din acest mediu. După cum am văzut în capitolul al doilea, stilul ascundea o serie de aspecte care coincideau într-o anumită măsură cu

răspândirea sa cultural geografică. În sânul diferitelor ramuri ale artelor aplicate forma de expresie pe care a dezvoltat-o stilul s-a dovedit relativ omogenă. Aceasta se datorează parțial faptului că artistul *Art Nouveau* lucra în diferite ramuri ale artelor aplicate și în felul acesta orice creație conștientă a stilului s-a exprimat în câteva domenii.

Franța – *Art Nouveau*

Franța era fără îndoială țara în care stilul a înflorit cel mai mult în artele aplicate. Realizarea unui fenomen stilistic ca acesta, căruia i se prevedea un viitor atât de strălucit, a fost pregătită de anumite condiții preliminare de ordin economic și social și evident că toate aceste precondiții au găsit în Franța un teren fertil. Vechile tradiții de artizanat nu se stinseseră și burghezia prosperă și cultivată reprezenta o largă bază socială. Locuitorii Parisului nu erau numai extrem de receptivi la modă, mai mult chiar, stilul *Art Nouveau* satisfăcea toate cerințele acestora, era elegant, păstra un înalt nivel calitativ în toate privințele, de la bijuterii la mobilier; a dobândit astfel curând o alură internațională modernă, fără a se îndepărta într-adevăr de tradiția franceză și în final – ceea ce este cel mai important – stilul *Art Nouveau* era un stil nou.

Expoziția din 1884 de la *Union Centrale des Arts Décoratifs*¹⁵¹ a fost martora unei reale renașteri a ornamentației florale și aceasta a continuat și în deceniul al optulea al secolului al XIX-lea. Marea Expoziție de la Paris din 1889 a prezentat un larg sortiment de artă aplicată franceză, în care stilul neorococo a apărut ca o tendință stilistică dominantă, deși cu un susținut caracter floral manifestat atât la Gallé cât și la Delaherche. Istoricismul era spiritul dominant, în timp ce putem de asemenea distinge și tente ale altor stiluri. Această evoluție a continuat în tot deceniul al nouălea, dar în același timp, forțe puternice, care urmau să schimbe cursul evenimentelor, își făcuseră deja simțită influența (vezi capitolul 5). Aceste forțe se manifestau nu numai la Paris, ci și în provincie, și de fapt stilul *Art Nouveau* francez avea două centre; Paris și Nancy. Acestea aveau trăsături foarte deosebite, primul fiind un centru internațional și modern, cel de al doilea național și tradițional. Parisul era caracterizat de aspectul abstract și structural simbolic, iar Nancyul de cel floral. Ambele împărtășeau totuși o pronunțată concepție plastică.

Paris

Ca o consecință firească a încercărilor întreprinse în decursul celui de al optulea deceniu de a reînnoi artele aplicate în 1891 s-a luat hotărârea să se expună la *Salon du Champs de Mars* și produse ale „industrii de artă” alături de

¹⁵¹ Uniunea Centrală a Artelor Decorative

picturi, realizând astfel în practică ideea de *Gesamtkunstwerk* (unirea artelor). În 1892 Octave Uzanne lansase periodicul său *L'Art et L'Idée*¹⁵², care acorda multă atenție artelor aplicate. În același an cinci artiști s-au reunit în grupul *Les Cinq*¹⁵³: sculptorul Alexandre Charpentier, sculptorul și creatorul de mobilier Jean Damp, desenatorul și decoratorul Félix Aubert, arhitectul Tony Selmersheim și ceramistul Étienne Moureau-Nélaton. În anul 1895 aceștia au ținut prima expoziție. Anul următor Charles Plumet i-a reunit din nou, după care grupul și-a schimbat denumirea în *Les Six*¹⁵⁴. În 1896 s-a deschis o nouă expoziție, de data aceasta la *Galerie des Artistes Modernes*¹⁵⁵. În 1897, odată cu ascensiunea sculptorului Henri Nocq și a arhitectului Henri Sauvage (cunoscut printre altele pentru casele pe care le-a proiectat pentru Majorelle) grupul și-a luat numele de *L'Art dans Tout*¹⁵⁶, drept etichetă pentru expozițiile lor reunite.

În cadrul acestui grup, Charpentier era un reprezentant deosebit de înflăcărat al stilului *Art Nouveau*. La începutul anilor nouăzeci el mai lucra încă după principiile unui stil *Arts and Crafts* oarecum auster, dar la sfârșitul deceniului era atras de *Art Nouveau* și schița, în consecință, câteva piese de mobilier într-un pronunțat stil plastic și ritmic. El activa de asemenea și ca decorator de interior și arhitect. Auguste Delaherche, probabil cel mai de seamă ceramist care a lucrat în acest stil, a ocupat o poziție mai aparte. Contribuția sa majoră o reprezintă acea meșteșugită *coulée* a smaltului, tehnică care permitea stralucii superioare de vopsea să curgă pe toată suprafața obiectului în timpul procesului de ardere, de parcă l-ar fi îmbrăcat într-o somptuozitate bogată de emailuri adânci. Forma obiectului era întotdeauna clar definită și până prin 1897 – 1898 el promovase deja acea trăsătură specifică stilului *Art Nouveau* care consta din toate ce ieșeau din vase aidoma tulpinilor de floare. O impresie excelentă despre grupul *Les six* și despre Aubert și Plumet ne-o oferă critica elogioasă făcută operelor lor, apărută, în 1898, în *The Studio*.

Cu un an mai înainte, criticul german de artă Julius Meier-Graefe și-a deschis atelierul *Maison Moderne* care, împreună cu *Galeries des Artistes Modernes* și cu *L'Art Nouveau* a lui Bing, urma să devină un forum al noilor tendințe. I s-au alăturat și alți critici de artă, în timp ce scriitori de frunte din această perioadă ca Gabriel Mourey, Jean Schopfer, Gustav Soulier și Charles Genuys erau și ei susținătorii acestui stil. Totuși, la Paris, adevărata afirmare a acestui stil ce avea să deschidă noi perspective, s-a realizat în decembrie 1895, odată cu inaugurarea atelierului lui Samuel Bing, *Maison Bing*, *L'Art Nouveau* (xciii). Deși criticul de artă Arsène Alexander se exprima în *Le Figaro* pe un ton peiorativ *Tout*

¹⁵² Artă și idee

¹⁵³ Cei cinci

¹⁵⁴ Cei șase

¹⁵⁵ Galeria Artiștilor Moderni

¹⁵⁶ Arta în toate

cela sent l'anglais vicieux, la Juive morphinomane, ou la Belge roublard, ou une agréable salade de ces trois poisons (în toate acestea se simțea fie englezul vicios, fie evreica morfinomană, fie belgianul vagabond, sau dacă vreți o combinație atrăgătoare din toate aceste specimene) începutul a fost senzațional și succesul imediat asigurat. Printre artiștii francezi care au expus se aflau Anquetin, Bernard, Bonnard, Carrière, Denis, Pissarro, Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec și Vuillard; iar printre englezi se numărau Beardsley, Brangwyn, Crane și Mackintosh; Whistler era reprezentat și el. Dintre sculptori participau Bourdelle, Meunier, Rodin și Valigren. Scandinavia era reprezentată de Swede Zorn, iar America prin afișele lui Bradley și sticla lui Tiffany (douăzeci de obiecte) în vreme ce Gallé și Lalique reprezentau sticla și respectiv bijuteriile franțuzești. Interioarele se datorau lui van de Velde și Lemmen. Cei mai apropiați colaboratori ai lui Bing erau pictorul și proiectantul Georges de Feure, creatorul de mobilier Eugène Gaillard și ceramistul Delaherche care în anumite perioade avea legături cu Bing.

Prin ultimii ani ai secolului al XIX-lea mulți alți artiști s-au mai alăturat acestei mișcări, în afara grupurilor principale; unul reunit în jurul lui Bing și celălalt alcătuind cercul *L'Art dans Tout*. Printre aceștia se numărau arhitecți ca Louis Sorel, Louis Bigaux, Louis Bonnier (care a lucrat și pentru Bing), George Hoentschel și Hector Guimard – care era indiscutabil figura centrală. Un umanist de frunte era parizianul Ernest Chaplet care și-a vândut atelierul lui Delaherche. După expozițiile din 1889 și 1900 numele lui Chaplet a devenit deosebit de cunoscut în străinătate. Printre alți artiști se numărau sculptorul ceramist Albert Dammouse și specialistul în emailuri Emile Decoeur.

Principalii creatori de mobilă *Art Nouveau* din Paris erau Guimard, de Feure și Gaillard. Schițele de mobilă ale lui Guimard dezvăluie un simbolism structural pe care l-am mai întâlnit și în arhitectura acestuia. El nu e numai adeptul detaliului arhitectonic care se strecoară mângâietor de-a lungul unui perete pentru ca să se topească, în cele din urmă, în suprafața sa reală: mobilierul creat de Guimard îți lasă impresia că liniile structurale dispar în suprafață ca după un val de mătase care cade în cascade. Întreaga piesă apare înfășurată într-un văl misterios care topește contururile părând o aluzie la mugurii gata să irupă. În primul rând și cel mai important mobilele lui Guimard reprezintă o căutare a unității coerente a formei rezultând dintr-un ritm care se strecoară printre diferite elemente. Propria sa concepție despre armonie, așa cum a exprimat-o chiar el (xciv) reflectă în mod clar diferitele trăsături ale unui simbolism structural cum ar fi decorațiile pentru stațiile *Metroului* din Paris (frontispiciu). Panouri sugerând țeștele unor monștri marini străni arată modul în care printr-o montură ca de gheară decorația simbolizează construcția. Și mai mult decât atât, acestea se numără printre cele mai fanteziste forme de ornamentație create vreodată de stilul abstract *Art Nouveau*.

Georges de Feure a fost un artist de o structură total diferită. Elementul grațios, capricios, aproape feminin, este cel care furnizează laitmotivele operei

sale. A început ca desenator la *Le Courrier Français* și *Le Boulevard* unde a desenat foarte multe afișe. Afișele și paravanele sale sunt pline de forme feminine grațioase și micile sale obiecte sunt proiectate cu atâta grație și dezinvoltură de parcă ar fi destinate unei mâini de femeie. A folosit culori palide, pastelate dovedind o deosebită atracție pentru nuanțele mai delicate de cenușiu. Până în 1900 limbajul său artistic pornea de la florile și plantele ale căror tulpini erau întotdeauna elegant și delicat executate și care furnizau elementele de construcție. Dar alături de formele stilizate de plante apărea și un element mai tradițional: mobilele sale, realizate într-un stil *Art Nouveau* incontestabil, îmbrăcau și un caracter francez tradițional, datorat în bună parte poleirii pe care o aplica atât de des. Un scaun Ludovic al XVI-lea s-ar integra perfect cu oricare din aceste interioare.

Eugène Gaillard a fost atât scriitor cât și creator de mobilier, în 1906 a apărut lucrarea sa *À-propos du mobilier*¹⁵⁷. Ca artist, a fost mult mai viguros decât de Feure. În vreme ce de Feure exploata efectul rafinat al canelureii, Gaillard utiliza un limbaj artistic plastic și dinamic. De Feure reprezenta tradiția franceză Ludovic al XVI-lea iar Gaillard tradiția Ludovic al XV-lea. Atât alama cât și lemnul se pretau unor linii zglobii și săltărețe; întregul contur al unei piese de mobilier încadrându-se într-un ritm pe care-l cunoaștem deja de la Guimard, cu toate că Gaillard se preocupa mai puțin de simbolismul structural.

Ca designer Eugène Colonna se situează la jumătatea drumului între de Feure și Gaillard: avea eleganța lui de Feure și ceva din jocul de linii al lui Gaillard, deși era mai puțin dinamic decât Gaillard și mai calm și mai auster în decorație decât aceștia doi. În ceramica sa a reușit o armonie plăcută între formă și ornament.

În mod deosebit opera acestor trei artiști – de Feure, Gaillard și Colonna – a predominat mobila de stil *Art Nouveau* de la Expoziția de la Paris din 1900, unde aceștia reprezentau firma *La Maison Bing l'Art Nouveau: décoration et l'ameublement*¹⁵⁸. Expuneau în șase săli: de Feure decorase camera de toaletă și budoarul, Gaillard vestibulul, dormitorul și sufrageria și Colonna salonul.

Expoziția lui Bing a înregistrat un succes nemaipomenit stârnind entuziasmul criticilor, în special al lui Gabriel Mourey care a scris, în *The Studio*, un articol strălucitor (xcv). La Expoziția de la Paris din 1900 stilul a apărut total dominat de participarea francezilor. Nici van de Velde și nici scoțienii nu s-au prezentat cu nimic. Pavilionul Angliei cu mobilierul lui Jean Walters Gilbert cu greu putea stârni prea mult entuziasm, în timp ce pavilionul german în care expunea Obrist, Pankok și Riemerschmid n-a reușit să prezinte posibilitățile acestor artiști. Cu excepția francezilor pe care i-am menționat deja, decoratori și creatori talentați ca Charpentier, au mai participat de asemenea Perol Frères și Louis Bigaux.

¹⁵⁷ Cu privire la mobilier

¹⁵⁸ Casa Bing-*Art Nouveau*: decorație și mobilier

Majorelle din Nancy a expus și el o colecție remarcabilă. Deci, nu e deloc surprinzător faptul că stilul *Art Nouveau* ar fi trebuit să fie considerat un fenomen francez.

În aceste împrejurări naturalismul marcat pe care-l manifesta *Union Centrale des Arts Décoratifs* apărea cu totul deplasat, în creația ceramistului și arhitectului Georges Hoentschel nu exista nici cea mai vagă intenție de stilizare și experimentul lansat sub auspiciile acelei instituții venerabile poate fi considerat ca ultima încercare frenetică de a aplica natura pur și simplu ca pe o soluție a problemelor de stil din secolul al XIX-lea.

Școala de la Nancy

La Nancy, vechea capitală a Lorrainei, s-a dezvoltat, în ultimul deceniu al secolului trecut, o formă de naturalism care s-a dovedit mult mai fructuoasă. Avându-l pe Gallé ca forță creatoare, Școala de la Nancy s-a încheiat încă de la 1890, cu toate că instituția ca atare, *L'école de Nancy*, *Alliance Provinciale des Industries d'Art*¹⁵⁹, al cărei scop urmărea să „susțină renașterea și dezvoltarea artizanatului din provincii” nu s-a întemeiat înainte de 1901. Dincolo de interesul pentru natură care a oferit stilului *Art Nouveau* baza esențială de influență florală practicat la Școala din Nancy, mai erau alți doi factori de mare importanță în evoluția stilului, și anume tradiția locală Rococo și influența japoneză (vezi Neorococo și „Influența japoneză și orientală”, capitolul 5).

Emile Gallé era singurul fiu al unui fabricant de obiecte de lux care producea *faianță* și mobilă de calitate superioară în stil neorococo. A studiat filosofia, botanica și desenul și după o vizită la Universitatea din Weimar a învățat meseria de sticlă la Meisenthal. În 1872 a făcut o vizită la Londra, unde a admirat Muzeul Victoria și Albert și doi ani mai târziu a început producția normală de sticlă de la Nancy. Gallé își înființase acolo un atelier încă din 1867. La Expoziția de la Paris din 1878 a înregistrat primul său succes personal cu sticla sa *Clair de lune*¹⁶⁰. Expoziția de la 1889 poate fi considerată începutul unei cariere promițătoare ca artist sticlă, momentul său de glorie (xcvi). Pe tot parcursul ultimului deceniu atelierul său și-a extins activitatea atingând producția de vârf și culmea reputației în timpul Expoziției de la 1900, când aproape trei sute de lucrători se aflau antrenați în această întreprindere. Atelierul și-a continuat producția în stilul lui Gallé din momentul morții acestuia în 1904 până în 1913, avându-l director pe Victor Prouvé. În 1936 firma a fost lichidată.

În ceea ce privește mobila executată de Gallé, aceasta a continuat într-o oarecare măsură tradiția stilistică franceză. Natura constructivă și efectul global au fost aproape întotdeauna legate de un stil de epocă: dulapuri mari create în

¹⁵⁹ Școala de la Nancy, Uniune Regională a Industriilor de Artă

¹⁶⁰ Clar de lună

stilul Renașterii, pupitre în general în stil Ludovic al XV-lea și scaune Ludovic al XVI-lea. Dar o trăsătură comună pe care o au aproape toate, în special piesele mai mici, constă în aceea că elementele constructive – structura de fapt – sunt transformate în tulpini sau ramuri care izvorăsc din puncte constructive. Decorația – atât încrustațiile cât și sculptura – prezintă un caracter floral acoperind dezinvolt toată suprafața. În modul acesta fiecare piesă pare să fi fost transformată într-un obiect animat, înconjurat de universul său specific de flori și plante. Multiplele proverbe și citate încrustate luate din Hugo și din simbolişti ca Maeterlinck, Verlaine și Prudhomme subliniază ideea de mobilă ca obiect animat. De fapt aceste piese s-au numit *meubles parlants*¹⁶¹, tot așa cum și lucrările sale în sticlă au fost cunoscute drept *verrieriers parlants*¹⁶². Mobila sa, ca și sticla, era iscălită, și la cea din urmă, iscălitura făcea parte din decorația propriu-zisă, deseori împletită într-un model de flori și tulpini de plante.

Producția de sticlă a lui Gallé se poate împărți în patru grupuri principale (xcvii). În primul rând se numără piesele executate până în 1889, majoritatea având ornamentația în email cu un pronunțat caracter idiosincronic. Apoi se află o sumedenie de vase încorporate în sticlă care datează din ultimul deceniu al secolului trecut, cu decorații din flori și frunze în noul său stil gen *Art Nouveau*, majoritatea având un desen delicat în culori bogate și cu o tehnică extrem de complicată. În afara obiectelor create de Gallé însuși există „Gallé-ul standard” cu un motiv floral gen *Art Nouveau* mult mai convențional pe un fond alb opac. În al treilea rând se înscrie un grup mare și variat de vase, produse în serie, cu forme, ornamente și culori repetate în combinații aproape infinite. În cele din urmă menționăm propriile exemplare experimentale executate de Gallé după 1889, de un lirism exaltat și de o extremă complexitate tehnică. Gallé ocupă un loc deosebit în stilul *Art Nouveau* și într-adevăr în întreaga istorie a sticlăriei.

În comparație cu opera maestrului, obiectele din sticlă desenată și produse de alți meșteri artizani de la Nancy apar în mod inevitabil insipide. Aceștia au adoptat tehnicile și decorațiile lui Gallé ajungând din când în când la rezultate care sunt ușor de comparat. Aici de fapt, putem vorbi de o școală în adevăratul sens al cuvântului. În legătură cu aceasta trebuie să-l menționăm doar pe Auguste Daum și pe fratele acestuia, Antonin. Aceștia sunt mai puțin extravagante decât Gallé. Decorația lor tinde să se limiteze la maci și ghiocci, corpul este deseori mai tradițional în desen și tehnica este de obicei mai grosieră.

Printre creatorii de mobilă, Louis Majorelle se află pe același plan cu Gallé. El și-a început studiile ca pictor sub îndrumarea lui Millet, dar curând după aceea s-a apucat să facă schițe de mobilă. În deceniul al nouălea aborda stiluri franceze tradiționale iar în ultimul deceniu al secolului trecut se exprima în special în stilul neorococo. Totuși în 1897 – 98, el a adoptat formele florale ale lui Gallé și în

¹⁶¹ Mobile care vorbesc

¹⁶² Obiecte din sticlă care vorbesc

1898 și-a început producția de tip *Art Nouveau* într-un atelier în care lucrau treizeci de persoane, așa-numita *Maison Majorelle*, care mai era încă în floare în anii 1920 și 1930. Majorelle se dovedește mai plastic în decorație decât Gallé, și aidoma câtorva artiști de la Nancy, inițial el își modela detaliile decorative. Cele mai bune rezultate le-a obținut după ce a eliminat detaliile exterioare de tip neorococo și neobaroc asigurând liniei o curgere unduitoare și dinamică care să domine întregul obiect. Curând după 1900 limbajul său artistic prezenta un aer mult mai calm: formele greoaie *Art Nouveau* dispăruseră, făcând loc unui stil mai simplu, mai sobru și mai universal.

Toți ceilalți creatori de mobilier ai Școlii de la Nancy făcuseră studii de arhitectură. Printre reprezentanții cei mai de seamă erau Emile André, Eugène Vallin și Jacques Gruber, care era în mod vădit influențat de stilul Ludovic al XV-lea. Opera lui Vallin, care era cu doi ani mai în vârstă decât Majorelle și mult mai legat de acesta, ne amintește mult opera lui Majorelle. Vallin se exprimă în același limbaj artistic sculptural și dinamic, bazat pe o inspirație florală și neo-barocă, deși ulterior a abandonat elementele florale folosind curbura structurii ca element decorativ^{xviii}. Artiști de importanță secundară, care au lucrat cu toții mai mult sau mai puțin în stilul lui Gallé și Majorelle, au fost Camille Gauthier și Poincington, ambii specializându-se ulterior în mobilă de hotel.

Stilul *Art Nouveau* a mai contribuit și la renașterea meșteșugului legării cărților. În fiecare țară s-au făcut experimente în materie de scris și legat. Dar cel mai celebru executant s-a dovedit artistul René Wiener din Nancy care a tratat cu multă originalitate atât cartea cât și coperta ca pe o entitate decorativă.

Parizianul René Lalique ocupă, în domeniul bijuteriilor, o poziție similară celei pe care Gallé o are în materie de sticlă. El a studiat la *l'École des Arts Décoratifs* și, între 1878 – 1880, la Londra. În 1885 pune temeliiile propriei sale firme, iar în 1889, pe vremea când avea mai puțin de douăzeci și nouă de ani, participă la celebra Expoziție. Până în 1894 el definitivase deja primele două bijuterii pentru Sarah Bernhardt. Anul următor a înregistrat o realizare epocală care i-a deschis mari perspective la *Salon du Champs deMors*, și prin 1900 succesul îi era deja asigurat: *La victoire la moins discutable de 1900, c'est l'oeuvre de Lalique*¹⁶³ (xcix). De atunci și până în 1914 rămâne cel mai de seamă bijutier din Europa; dar după primul război mondial își consacră cea mai mare parte a energiei și talentului său sticlei.

Ca și Gallé, Lalique era un inovator în domeniul tehnicii. El a îmbunătățit procedeul de reducere la scară a bijuteriilor, a introdus o mulțime de materiale noi, de la baga la pietrele semiprețioase de un colorit alb-lăpos. A lucrat la toate acestea cu același meșteșug și dăruire ca și la emailuri – materialul la modă al timpului. Și totuși importanța lui Lalique rezidă în primul rând în faptul că a fost capabil să ridice bijuteria mai presus de imitația stilistică și de scara valorilor

¹⁶³ Victoria cea mai incontestabilă a anului 1900, este opera lui Lalique

secolului al XIX-lea. Acesta era un lucru deosebit de semnificativ, deoarece înainte, valoarea unei bijuterii se aprecia în funcție de costul materialelor și nu de prelucrarea artistică și de montare. Mai mult, el a știut să pună în evidență cu o deosebită măiestrie calitățile speciale ale materialelor atât în tratarea fiecăruia în parte cât și în folosirea lor în ansamblu. În 1895 a picat primul nud și Femeia a devenit ulterior unul din motivele sale preferate. Femeile erau înfățișate cu o senzualitate nemaîntâlnită, înfășurate în propriul lor păr, drapate în văluri transparente, cu șerpi încolăcindu-se pe trupurile lor, împodobite cu insecte. Interpretarea pe care Lalique a dat-o concepției de formă a unui stil întreg prin intermediul materialelor celor mai prețioase a cultivat în mod inevitabil un număr de urmași.

Karel Citroën împărțea bijuteriile franceze în două curente importante – stilul „dur” și stilul „moale”. Georges Fouquet, Eugène Grasset, Henry Auguste Solie și Eugène Fenillâtre aparținând primului curent stilistic cu schițarea lineară în unghiuri ascuțite a animalelor și insectelor. Saint Yves, Lucien Heurtebise și Paul Liénard reprezintă celălalt stil care se arată interesat de siluete feminine făcând uz de flori și plante într-o manieră ceva mai naturalistă și poetică (vezi nota de mai sus). În plus mai erau și firmele celebre Vever, Gariod și Christofle – care au adus și ele contribuții importante stilului. Printre artiștii care aveau legătură cu Bing, atât Colonna cât și Gaillard au lucrat și ca bijutieri, în 1900 francezii dețineau supremația, dar în 1902 deja, la expoziția de la Torino, situația se schimbase considerabil. Acum se ridicau alte țări care erau serios reprezentate: Anglia prin Voysey, Townsed, Crane și Ashbee; Scoția prin *The Fomnacs*; Belgia prin Horta, van de Velde și Serrurier-Bovy; și Germania și Austria prin Hoffmann, Behrens, Pankok, Paul Koepping și Olbrich. Mai mult decât atât, expoziția franceză se baza pe cu totul alte principii; scopul urmărit de francezi nu era crearea unui interior uniform ci expunerea fiecărei piese de mobilier considerată *objet d'art*. S-au trezit astfel în competiție alături de încăperi întregi proiectate de artiști ca Olbrich și Hoffmann, care foloseau foarte puțin decorația, camerele și mobila fiind extraordinar de simple și totuși lipsite de caracteristicile rustice ale mișcării *Arts and Crafts*. Austriecii și germanii, abia. De curând emancipați de tirania stilistică, au abordat problema dintr-un unghi complet diferit de cel al francezilor – ei au abandonat pur și simplu decorația.

Absența francezilor s-a făcut remarcată în 1905 la Expoziția de la Liège, iar la Expoziția de la Londra din 1908 stilul *Art Nouveau* dispăruse complet. În anul următor Édouard Déverin publica în *La Revue* un număr de interviuri cu artiști de seamă sub titlul *la crise de l'art décoratif en France*¹⁶⁴. Cei interogați, printre care se aflau și Lalique și Majorelle, au declarat cu toții că speranțele stărnite de Expozițiile de la Paris din 1889 și 1900 se spulberaseră deja și subliniau că întregul curent se afla din nou pe linia clasicismului. În Franța dezamăgirea a fost

¹⁶⁴ Criza artei decorative în Franța

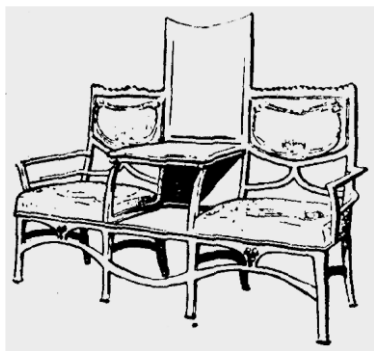
cu atât mai mare cu cât stilul *Art Nouveau* promisese atât de multe acolo și înflorise cu atâta abundență.

Belgia – stilul modern

Belgia era țara de baștină a stilului *Art Nouveau* (vezi capitolul 7) și stilul s-a răspândit repede datorită unor artiști ca Horta, Hankar, Serrurier-Bovy, van de Velde și Wolfers. Ca și în Franța, stilul s-a manifestat din plin în creația de mobile și bijuterii, și remarcăm că și aici s-au cultivat în general aceleași aspecte ale stilului și anume aspectul dinamic, plastic și cel structural simbolic. Totuși în nicio altă țară stilul *Art Nouveau* nu a produs forme atât de abstracte ca în Belgia.

Am studiat deja opera arhitectului Victor Horta și au rămas puține lucruri de adăugat cu privire la activitatea sa în domeniul artelor aplicate. Forma sa de exprimare a rămas aceeași în toate materialele, fie piatră, bronz, fier sau lemn; pe cât erau de robuști în ritmul lor linear, pe atât apăreau de plastice în concepție de la cele mai mici detalii până la tratarea arhitecturală completă. Opera sa remarcabilă nu prea are ecou în mobilier, care uneori trădează elemente neogotice și constructive. Suprema măiestrie a formei se remarcă în lucrările din metal – în detaliile ușoare, în grilajele din fier forjat ale balcoanelor, în detaliile din fontă. Stilul *Art Nouveau* practicat de Horta a atins desăvârșirea chiar la sfârșitul ultimului deceniu. Deși a obținut premiul întâi la Expoziția de la Torino din 1902 pentru o garnitură de mobilă, aceasta era cam greoaie. Câțiva ani mai târziu limbajul său artistic și-a pierdut vigoarea și inovațiile ornamentale din anii tinereții.

Paul Hankar și-a adus și el contribuția în primul rând ca arhitect. În 1893 a creat o masă care atât în construcție și formă, cât și în culoare (negru) divulga o puternică influență japoneză. Dar fațada proiectată de el pentru o frizerie din Ixelles – executată în colaborare cu Crespin – denotă un stil *Art Nouveau* pe deplin evoluat. Fațada trebuie să fi fost proiectată în 1895, de vreme ce apăruse în *The Studio* un articol cu privire la această lucrare încă din vara lui 1896.



Serrurier-Bovy, Scaun, masă și raft combinate, 1900.

Cei mai de seamă creatori de mobilă din Belgia au fost însă Gustave Serrurier-Bovy și Henry van de Velde. Serrurier-Bovy și-a început studiul la arhitect la *Académie des Beaux-Arts* din Liège, unde a manifestat un interes deosebit pentru Gotic. Prin 1884 el părăsește studiul arhitecturii și pornește într-un șir de călătorii prin Europa vizitând Anglia, unde intră sub influența lui William Morris. Prima sa lucrare cunoscută din 1894 – 95 reflectă influența mișcării Arts and Crafts, deși într-o scrisoare către van de Velde referitoare la acel *Cabinet de travail*¹⁶⁵ al acestuia, prezentat la *Salon Libre Esthétique* din 1894 el mărturisește: „Consider studiul expus în anul 1894 eliberat total de orice amprentă a vechiului stil ori a stilului englezesc” (c). Dar ceea ce rămâne specific englezesc în lucrările realizate de Serrurier-Bovy în acești ani este folosirea lemnului natur nevopsit – lipsa decorației cu excepția detaliilor elaborate și folosirea unor mici plăci încorporate în elemente verticale constructive, de tipul celor pe care le cunoaștem deja de la Mackmurdo și Voysey. Pe de altă parte importanța deosebită acordată cadrelor arcuite reprezintă o trăsătură neenglezească cu un vădit caracter structural simbolic. În același timp descoperim la Serrurier-Bovy un presentiment pentru asimetria bine echilibrată, care va deveni un atribut al operei sale. Această trăsătură – o mărturie a influenței japoneze – este poate cea mai importantă contribuție pe care artistul belgian o aduce mobilei în stilul *Art Nouveau*. Un aspect practic al acestei asimetrii constă în faptul că îi permite reunirea câtorva piese de mobilier într-una și aceeași structură. Stinghiile ușor arcuite care vin deasupra paravanelor reprezintă o trăsătură specific belgiană, element care nu putea fi împrumutat de la englezi. Această inovație poate fi atribuită doar lui Serrurier-Bovy și van de Velde. La începutul secolului al XX-lea stilul decorativ al lui Serrurier-Bovy a suferit o simplificare după cum se poate vedea și din ornamentația folosită: pătratul și dreptunghiul își dobândesc treptat o pondere mai mare. Ar fi firesc să privim această simplificare ca un rezultat al influenței școlii austriece în primii ani ai noului veac. Serrurier-Bovy a avut o influență considerabilă asupra contemporanilor săi. Max Osborn, de pildă, scrie că acesta „a preluat rolul valoros de intermediar. Era meritul său de a fi fost primul care să aducă noile forme decorative de la Londra la Bruxelles” (ci). Van de Velde îi aduce un omagiu similar, declarând că a fost „incontestabil primul artist de pe continent care și-a dat seama de importanța stilului englez Arts and Crafts și care a avut curajul să-l introducă la noi și să-l apere” (cii). Este un omagiu cald din partea unui confrate artist care se străduia să atingă același ideal. În timp ce Horta lansa un stil *Art Nouveau* dinamic, Serrurier-Bovy cultiva moștenirea engleză adăugându-i asimetria sa bine echilibrată și cadrele ornamentale structural simbolice cât și stinghiile arcuite. Stabilind o punte de legătură între mișcarea englezească și

¹⁶⁵ Cabinet de lucru

stilurile continentale care căpătau contur, Serrurier-Bovy este în același timp o verigă și creatorul stilului belgian *Art Nouveau* în mobilier.

Deși de mai mare răsunet internațional, Henry van de Velde reprezintă o altă figură intermediară prin faptul că a făcut cunoscută moștenirea englezească și curentele belgiene în restul Europei. Și-a început ucenicia ca pictor în Antwerp la vârsta de optsprezece ani și a petrecut câțeva vreme (1884 – 85) la Paris, unde a intrat în contact cu simbolistii și i-a cunoscut pe Mallarmé, Verlaine și Debussy. În 1889 a devenit membru al grupului *Les XX* și părea să fie înclinat spre neo-impresionism. La această răspântie a trecut printr-o criză totuși lăsându-se furat de scrierile lui Ruskin, Morris și Nietzsche. Se dedica acum problemelor de artă aplicată, începând o serie de conferințe despre *Le réveil des métiers d'art et l'artisanat en Angleterre et ailleurs*¹. În 1893 și-a făcut debutul ca artist decorator cu broderia aplicată *Priveghiul îngerilor*. În 1894 s-a căsătorit și decorarea noii sale case i-a oferit prilejul de a-și realiza propriile idei, așa cum făcuse și Morris cu douăzeci și trei de ani înainte. Mai întâi a reconstruit casa socrului său și în 1895 – 96 și-a ridicat propria casă „*Bloemenwerf*” la Uccle, lângă Bruxelles. Din punct de vedere arhitectonic, casa prezintă prea puțin interes, mobila concentrând întreaga atenție. El realiza în același timp și decorația interioară de la *Maison Bing, L'Art Nouveau*. Trăsătura specifică a acestui mobilier constă în același interes structural și constructiv pe care l-am mai întâlnit în opera lui Serrurier-Bovy. În aceeași manieră se afirmă și calitatea specifică a materialului. Și totuși mai rămâne un element forțat și artificial în relația dintre limitele grațioase, ușor unduitoare și elementele constructive în unghiuri drepte. Acest dualism între construcția simplă influențată de liniile lemnului și Renașterea meșteșugurilor de artă și artisanat în Anglia și în alte țări desenul curbiliniu promite să ridice întotdeauna probleme în schițele sale de mobilier. Bing și Meier-Graefe se numără printre vizitatorii cei mai de vază ai casei sale nou fondate în 1895, și amândoi erau plini de entuziasm. Totuși, oaspeții francezi ai lui van de Velde n-au fost prea amabili și Toulouse-Lautrec exclamă: nemaiauzit, eh? Dar de fapt doar baia, WC-urile și camera copiilor vopsite în ripolin alb sunt într-adevăr reușite (cii).

Putem afirma că van de Velde s-a lansat cu adevărat în 1897 prin expoziția pe care a deschis-o la Dresda realizând astfel acum legătura sa cu Germania. A primit câteva comenzi în Germania, tutungeria *Habanna Compagnie, Salonul de Coafură Haby*, ambele în Berlin, terminate în 1899 și respectiv 1901 și în 1898 era în situația de a-și înființa propriul său atelier, *La Société van de Velde*¹⁶⁶ la Ixelles lângă Bruxelles. Pictorii Johan Thorn Prikker și Georges Lemmen și ceramistul Alfred William Finch au colaborat și ei la această întreprindere. În 1900 el se afla în apogeul puterii sale creatoare ca artist *Art Nouveau*. În 1900 – 1 a făcut turul Germaniei ținând o serie de conferințe și i s-a încredințat de asemenea

execuția decorației interioare și mobilării Muzeului Folkwang de la Hagen-Westfalia, terminat în 1902. În 1904 a fost numit profesor la Weimar și în 1906 a luat ființă la Weimar *Kunstgewerbschule*. Totuși până atunci stilul său se abătuse mult de la rigorile stilului *Art Nouveau* și cam de prin 1902 acesta dobânda un limbaj artistic tot mai puțin împodobit.

Considerând în general lucrările sale de la sfârșitul ultimului deceniu exact până pe la 1905 suntem uimiți de extraordinara disponibilitate. Acestea cuprind schițe de mobile, corpuri de iluminat tapete, textile, schițe de costume, schițe de broderii, porțelan, ceramică, argintărie și un mare număr de bijuterii. În plus, van de Velde a mai scris și un mare număr de articole în care și-a expus vederile teoretice. În concepția sa cu privire la formă el a adoptat o poziție intermediară între Horta și Serrurier-Bovy. Referitor la folosirea detaliului el reține calitățile asimetrice, abstracte și dinamice ale lui Horta, în timp ce desenele sale de mobilier trădează mai mult efortul constructiv al lui Serrurier-Bovy. Dar mai presus de orice el a cultivat valorile structural simbolice ale ornamentației și funcționalitatea diverselor elemente dintr-o piesă de mobilier pentru a simboliza și sublinia construcția. Și totuși, ori de câte ori a avut de înfruntat asemenea tensiuni constructive ca în masa de lucru pentru Julius Meier-Graefe din 1897, ori în argintăria și candelabrele din perioada imediat după 1900, a realizat o formă de exprimare extrem de personală, care întruchipează calitățile cele mai bune pe care le pot conține aspectele abstracte, dinamice și structural simbolice ale stilului *Art Nouveau*. Van de Velde este probabil aidoma artistului care lucrează în metal, ori bijuterii, care lucrează cu un material care pare să nu-l confrunte cu nicio problemă specială realizând astfel cea mai bună operă.

Philippe Wolfers a fost cel mai de seamă creator de bijuterii din Belgia din perioada *Art Nouveau*. El și-a făcut ucenicia sub îndrumarea sculptorului Isidore de Rudder și a fost prieten intim cu Hanker și Crespin. Deși putem urmări în opera sa din deceniul al optulea atât influențe japoneze cât și neorenescentistă, treptat stilul neorococo dobândește preponderență atingând apogeul în anii 1889 – 92. Pe la începutul ultimului deceniu, timp în care a fost preocupat permanent de studiul florilor și plantelor, stilul său devine tot mai floral și mai interesat de forma plantelor, până ce în 1895 se transformă total în stil *Art Nouveau*.

În decursul ultimului deceniu al secolului trecut materialul cel mai căutat de bijuterii belgieni era fildesul, pentru care Congoul Belgian furniza rezerve bogate. Lucrarea lui Wolfers *Civilisation et barbarie*¹⁶⁷ de pe la 1896 – 7, este sugestivă atât pentru selecția materialului cât și pentru simbolismul său. Stilul bijuteriilor lui Wolfers este de-a dreptul uimitor, pline de fantezie în asimetria lor elegantă, de un deosebit rafinament în tratarea materialului și de o înaltă calitate tehnică. Pe la sfârșitul secolului, stilul său a abandonat treptat caracterul floral, și-a pierdut inspirația botanică, devenind mai abstract, iar după 1905 nu vom mai afla nicio

¹⁶⁷ Civilizație și sălbăcie

urmă a stilului *Art Nouveau* în opera sa (civ).

Belgia este țara în care stilul *Art Nouveau* a înflorit cel mai de timpuriu. Pe de altă parte, acesta a fost curând abandonat: van de Velde a părăsit țara în 1899 și n-a mai jucat niciun rol în arta Belgiei; Hankar a murit în 1901; curând după începutul noului secol Horta și Wolfers au părăsit stilul deși Serrurier-Bovy a continuat să lucreze în acest stil până la moarte, adică până în 1910. Și totuși, în Belgia în timpul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea s-a creat un stil care, grație evoluției sale speciale și variate și a unei perioade de timp uimitor de scurte și clar delimitate pe care a avut-o la dispoziție ocupă un loc aparte în istoria stilurilor.

Marea Britanie – Școala de la Glasgow

Evoluția pe care a urmat-o acest stil în Marea Britanie s-a deosebit într-o privință de evoluția din celelalte țări. În deceniul al nouălea cătușele istoricismului fuseseră deja scuturate și artele aplicate uzau de un limbaj artistic fundamental în conformitate cu principiile enunțate de Mișcarea *Arts and Crafts*. Stilul s-a format în elementul sănătos și nesofisticat caracteristic vechii arte decorative engleze, iar tradiția a fost urmată fără vreo schimbare revoluționară. Stilul proto-*Art Nouveau* englez, care avea să joace un rol atât de important pe Continent a apărut mai curând ca o schimbare în țara sa de baștină.

Creatorii de mobilă aparținând avangardei celei mai de seamă proveneau din cercul corelat cu *Kenton and Company*. Această firmă a fost întemeiată în 1890 și doi ani mai târziu și-a schimbat numele în *Cotswold School*. Membrii săi cei mai de seamă au fost Ernest și Sidney Bamsley, Reginald Blomfield, Ernest Gimson și William Lethaby. Stilul în care au lucrat cei mai progresiști creatori era simplu și aproape lipsit de decorații, punându-se mult accent pe elemente constructive. Stilul permite structurii lemnului să-și demonstreze atributele; această trăsătură conjugată cu aspectul masiv și solid caracteristic, conferă mobilierului un aer rustic. În esență, decorația se realiza din metal bătut și împodobit cu ornamente mari din fier forjat. Avea un caracter rectiliniu, recurgând adesea la cadre și panouri, aproape lipsite de ornamentație, toate aceste elemente concurând pentru a-i conferi o înfățișare sobră și austeră.

Remarcăm influența lui Morris prin predilecția acestor desenatori pentru o paletă strălucitoare și transparentă. Înainte și după debutul noului secol, cei mai de seamă artiști au fost considerați autorul de mobilă Ambrose Heal și arhitectul Charles Francis Annesley Voysey – de fapt cel mai important membru al grupului. Stilul acestora – constructiv și extrem de simplu – avea să exercite cea mai nouă și importantă influență asupra desenului englez.

În Marea Britanie, cunoașterea mai apropiată a variantei continentale a stilului *Art Nouveau* a provocat în cele din urmă o reacție împotriva acestuia când George Donaldson – vicepreședintele juriului pentru mobilier de la Expoziția din 1900 – a făcut o donație substanțială, constând din mobilier *Art Nouveau*,

Muzeului Victoria și Albert din Londra. Aceasta a stârnit reacții diferite. Patru cetățeni onorabili printre care și Reginald Blomfield au dat glas sentimentelor lor în ziarul „The Times”:

Această operă nu este nici măcar corectă în ceea ce privește principiul și nici nu evidențiază concepția adecvată în legătură cu materialul folosit. Pentru un tâmplar de mobilă de artă e prost executată. E doar un artificiu de desen, care s-a dezvoltat din forme devalorizate și care a adus prejudicii schițelor de mobilier și clădiri executate în țările învecinate (cv).

Opinia publică era în general ostilă curentului continental *Art Nouveau* și a fost atacat violent atât de Walter Crane și Lewis Day cât și de Alfred Gilbert. În Marea Britanie istoricismul fusese respins adoptându-se o abordare nouă, sănătoasă, bazată pe tradiție și principii constructive simple în parte de natură rectilinie. De aceea nu e surprinzător faptul că varianta continentală *Art Nouveau* cu liniile sale blânde și elementele Rococo nu a trezit nicio reacție. Cu toate acestea ar fi greșit să presupunem că în Marea Britanie nu poate fi găsit niciun element al curentului *Art Nouveau*. Întâlnim în Anglia o evoluție specială națională care poate că s-ar putea numi stilul *Art Nouveau* englez. E în general sofisticat, linear în esență și evoluând mai ales pe plan bidimensional.

Principală caracteristică structurală – atât în Anglia cât și în Scoția – în domeniul artei mobilierului, a ceea ce s-ar putea numi *Art Nouveau*, este faptul că linia piciorului continuă în aceeași direcție, ori în sus, deasupra suprafeței mobilei, terminându-se adesea ca un postament detașat și drept, cu o calotă arhitectonică mare și agățătoare. În ambele țări găsim de asemenea o deosebită predilecție pentru elemente verticale atât în opera lui Voysey cât și în lucrările lui Mackintosh. Vopsitul mobilei în culori pastelate reprezenta de asemenea o trăsătură a epocii. O altă particularitate consta din folosirea unei stinghii aproape la nivelul solului. În același timp încrustațiile înlocuiau sculptura, în vreme ce se puteau introduce diverse materiale deosebite ca sideful, cositorul, emailul și cuprul *repoussé*. Înclinația de a înlocui decorația mai plastică prin încrustații pledează în favoarea caracterului bidimensional al ornamentației și concepției.

Voysey a fost cel mai însemnat creator englez de mobilier, primele sale piese datează încă din 1893. Toate piesele sale de mobilier erau executate din stejar natur iar decorațiile ornamentale cum ar fi broaștele și balamalele erau atât de uvrjate încât constituiau de fapt atracția principală. Totuși Voysey pleca de la „o concepție personală asupra tradiției” iar atitudinea sa față de materialul și funcționalismul său depășea cu mult granițele stilului *Art Nouveau*. După cum s-a afirmat „el a fost primul exponent care s-a bucurat de un real succes al simplității formei în decorația interioară” (cvi). O mobilă asemănătoare, dar pe bază mult mai comercială produce firma *Heal & Son*, Ambrose Heal fiind principalul designer. Împreună cu Heal, M.H. Baillie Scott a cultivat o suprafață nedecorată cu multe încrustații, în timp ce Ernest Gimson și William Lethaby foloseau un

limbaj artistic mult mai simplu. Pictorul și desenatorul Frank Brangwyn a păstrat un contact mai de lungă durată cu varianta continentală a curentului *Art Nouveau*, lucrând în perioada 1895 – 96 pentru casa Bing.

Expresia cea mai pură a stilului *Art Nouveau* apare totuși în stilul scoțian de la Glasgow corelat cu Glasgow School of Art. Personalitatea cea mai de seamă a acestei școli a fost Charles Rennie Mackintosh și acesta împreună cu contemporanii săi a contribuit la făurirea a ceea ce suntem îndreptățiți să numim o școală – Glasgow School – un adevărat curent *Art Nouveau* scoțian. Acest grup era constituit din Francis H. Newbery – directorul școlii de artă și soția acestuia Jessie, o profesoară de broderie. Miezul grupului era reprezentat de arhitecții Mackintosh și Herbert Mc. Nair, și cele două surori Margaret și Frances MacDonald, care erau soțiile lui Mackintosh și respectiv Mc. Nair. Surorile MacDonald intră în școală în 1891 și prin anul 1893 – 94 întâlnim grupul „Four Macs”¹⁶⁸ lucrând de zor la desenele și afișele lor lineare. Talwin Morris se deosebea oarecum de aceștia și nu era nici chiar atât de important.

Ne-am mai referit deja la Mackintosh într-un capitol precedent (vezi capitolul 7). În afară de faptul că era unul dintre arhitecții cei mai revoluționari ai secolului al XIX-lea și un pionier al Mișcării Moderne, el a fost și cel mai sofisticat decorator și designer englez din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. N-a îngăduit niciodată decorației ornamentului să se reverse dominând astfel întreaga piesă, așa cum s-a întâmplat cu varianta continentală a curentului *Art Nouveau*. Acesta era unul dintre cele mai de seamă principii decorative ale artiștilor englezi și rezultatul firesc al luptei asidue dusă de mișcarea Arts and Crafts pentru a realiza o decorație simplă și austeră. Paleta coloristică a lui Mackintosh era foarte delicată: o nuanță aproape albă și gris-perle cu accente de roz și lilas în propriul său motiv, bila roz.

În decorația interioară acesta era capabil să atingă și corzi mai profunde și mai întunecate și în același timp să lucreze într-un stil perfect rectiliniu. Acest dualism interesant nu indică câtuși de puțin vreo fisură în arta lui Mackintosh. În stilul său matur rectilinearismul ca și utilizarea liniei suple, pătratul ca și bila roz, negrul ca și albul sunt elementele unui sistem decorativ mai larg care pune un accent deosebit pe jocul fără greș dintre ornament și suprafață. Mulțumită lui Mackintosh unitatea interiorului a fost restabilită – și acesta la un nivel artistic foarte ridicat.

În comparație cu Mackintosh, ceilalți membri ai grupului au produs opere de importanță secundară. Surorile MacDonald au fost cele mai importante, remarcându-se în mod deosebit prin lucrările lor în metal: alamă bătută și cupru; s-au menționat deja siluetele prelungi ca de trestie ale unor femei ce plâng, mișcărilor expresive ale mâinii lor, conținutul simbolic, atent încadrat în panou și caracterizat de șiruri de linii verticale subțiri. Acest gen de artă l-a făcut pe

¹⁶⁸ Cei patru Mac

Meier-Graefe să exclame:

La Glasgow, arta britanică n-a îmbrăcat deloc veșminte hermafrodite. Ea a fost preluată de femeicvii.

În cadrul artelor aplicate care au înflorit la Glasgow sub îndrumarea lui Jessie Newbery (cviii) a fost broderia. Putem afirma fără grijă că „la școala de Artă din Glasgow se practica o tratare cu totul nouă a broderiei, tratare ce avea să pună bazele broderiei din timpurile noastre”... () cix

Grupul a expus în 1895 la Liège, etalând nu mai puțin de o sută zece obiecte diferite a căror executare a fost favorabil recenzată de către Hankar (cx). Cu toate că în anul următor la Londra s-au bucurat de mai puțin succes la *Arts and Crafts Exhibition Society*, au fost aplaudate în 1900 la Viena, la Dresda în 1901 și în 1902 la Torino și ulterior la Veneția și Budapesta. Totuși „Cei Patru Mac” care de pe la mijlocul ultimului deceniu al secolului trecut formaseră un grup distinct, pe la începutul secolului nostru se dizolvau. Acest grup a exercitat o foarte mică influență, dacă nu chiar niciuna asupra curentelor din restul Marii Britanii. Chiar și cele patru articole foarte favorabile ale lui Gleeson White din 1897 apărute în *The Studio* nu par să fi inspirat multă lume din Anglia. În afară de aceasta ei nu aveau niciun mentor spiritual, niciun program dinainte stabilit și deși au izbutit să creeze un stil care a înflorit mai cu seamă în schițele de mobilier, în lucrările în metal și în broderie, ei n-au constituit o mișcare. Curând după începutul noului veac rolul curentului *Art Nouveau* se apropia de sfârșit și jocul decorativ al școlii de la Glasgow trecuse deja față de cei care se aflau în primele rânduri ale bătăliei.

Varianta engleză neobișnuit de sofisticată și lineară a curentului *Art Nouveau* a atins probabil expresia cea mai desăvârșită în argintărie prin opera lui Charles R. Ashbee, pe care l-am mai întâlnit înainte și ca critic (vezi capitolul 4). În 1887 el a pus bazele acelei *School and Guild of Handicraft*¹⁶⁹. Deși școala a fost închisă în 1895, Breasla și-a continuat activitatea până în 1908, când s-a desființat: „trebuie să recunoaștem că acest fapt s-a datorat mai puțin competiției din exterior, cât mai curând imposibilității artizanului de a funcționa ca o oază într-un secol al mașinii” (cxi). Schițele lui Ashbee pentru argintărie și bijuterii de după 1898 sunt deosebit de luminoase și grațioase și folosirea unui mare număr de fire din sârmă, care se suprapun la capete sub forma unor cârcei este extrem de caracteristică. Înfășurând mângâietor obiectul, aceste forme lineare sofisticate îl pun în valoare și dau relief formei de bază. Totuși, deși Ashbee a fost cel mai important, el n-a fost primul. Alfred Gilbert produsese deja bijuterii în stilul *Art Nouveau* – de exemplu insigna și lanțul pentru *Royal Institute of Painters in Water Colours*¹⁷⁰, Londra, 1891 – 96 (cxii) (vezi capitolul 10). Un alt bijutier al secolului,

¹⁶⁹ Școala și Breasla artizanatului

¹⁷⁰ Institutul Regal al pictorilor în acuarelă

extrem de la modă, Alexander Fisher, a fost și el atras de curentul *Art Nouveau* drept rezultat al influenței celtice, după cum reiese din centura decorată cu scene din operele wagneriene, 1893 – 96 (cxiii).

Firma *Liberty and Co.* A fost aceea care a reușit într-adevăr să răspândească un stil englez gen *Art Nouveau* la un nivel artistic relativ superior. În 1899 firma a lansat așa-numita argintărie *Cymrie*, nume de inspirație celtică și în 1902 – 3 acest succes a fost continuat cu obiectele din cositor *Tudric*. Volumul mare al acestei producții a fost preluat din 1901 de către firma din Birmingham aparținând lui W.H. Haseler și tot la Birmingham se afla un grup de designeri care s-au apropiat probabil mai mult de varianta continentală *Art Nouveau* decât orice alt artist din Anglia. Designerul de frunte al acestui grup a fost Arthur Dixon, cel care în 1895 a întemeiat *Birmingham Guild of Handicraft*.

Printre alți argintari care au lucrat în acest stil poate fi menționat elevul lui Fisher, Nelson Dawson, sculptorul Frampton și Gilbert Marks, care au cultivat trandafirul sălbatic, albastrița, narcisa și anemonele de primăvară. Pe de altă parte, W.A.S. Benson – designer în metal, a aderat mai mult la ideile lui William Morris, dar n-a lucrat de fapt niciodată în acest stil.

O trăsătură specifică des întâlnită în argintăria englezească a timpului o prezenta suprafața bătută cu ciocanul, care în mod firesc putea fi considerată ca o garanție a faptului că obiectul era executat manual. La o vreme în care producțiile de mașină câștigau treptat teren, urma ciocanului pe metal devenea aproape o marcă stilistică de noblețe.

Unul dintre artiștii care poartă amprenta mișcării Arts and Crafts în schițele de mobilier, dar care în decorațiunile ceramice a lucrat doar în stilul *Art Nouveau* englez, a fost W.J. Neatby (cxiv) – a cărui capodoperă o reprezintă marea hală de la Harrods, Londra, din 1902, care conține raionul de carne, pește și păsări și care a fost executată în nouă săptămâni. Opera sa are mult farmec decorativ: artistul dă frâu liber interesului englezului pentru ornitologie, păsările sunt dispuse astfel încât se scontează pe efecte extraordinare.

Versiunea engleză a stilului *Art Nouveau* se preocupa de fapt intens de viața păsărilor și plantelor, într-o manieră mai mult sau mai puțin stilizată. Chiar dacă porumbelul și trandafirul puteau fi simplificate, totuși, ele n-au fost niciodată reduse la statutul unui ornament abstract, tăinuind întotdeauna sentimentul unei vieți intrinseci. Mai mult, în afară de Alfred Gilbert, versiunea engleză *Art Nouveau* nu conținea niciun element neorococo ori neobaroc; aspectul sculptural, plastic, îi era străin. Încă din 1880 maniera englezilor era lineară, și aceasta s-a dovedit a fi trăsătura caracteristică a stilului, atât în Scoția cât și în Anglia. Evoluția principală a fost dirijată pe alte canale și după cum am mai menționat înainte se afla destul de ironic în produsele Liberty, la nivelul producției comerciale când s-a inițiat impactul curentului *Art Nouveau* – în timp ce mișcarea *Arts and Crafts* rămâne relativ neafectată de evoluțiile stilistice din străinătate (cxv). Pe de altă parte faptul că influența britanică ar fi fost atât de mare pe continent reprezintă o altă problemă; Anglia a contribuit în a oferi stilului *Art*

Nouveau precursori, în a pregăti terenul și înflorirea, dar fructul continental n-a fost consumat în Anglia.

Germania – Jugendstil

Exponate de artă aplicată au fost prezente pentru prima oară la Expoziția Internațională de la München din 1876, subliniind poziția de care se bucura stilul neo-renescentist din Germania, unde acesta a înflorit în anii 1880 și 1890. Neorococoul și curente care au suferit o influență mai clasică, au continuat totuși să coexiste alături de anumite tendințe rustice.

...nicio instituție importantă artistică industrială care s-a angajat să producă mobilă sau accesorii pentru camere nu-și poate restrânge activitatea doar la un singur stil, ori să excludă celelalte stiluri ().cxvi

După Expoziția de la Chicago din 1893 a urmat un val de ceea ce Richard Graul numea în 1901 în *Die Krisis in Kunstgewerbe*¹⁷¹ drept Kunstgewerbliche Anglomanie¹⁷². În comparație cu Anglia, Belgia și Franța, Germania a apărut pe scenă destul de târziu. Acum însă în cele din urmă, cu toate că ei nu au expus la nicio expoziție de la Paris, de exemplu cea din 1867 – germanii s-au trezit din visele și izolarea lor neo-renescentistă. În timp ce japonezii expuseseră la Londra încă din 1861, prima expoziție japoneză organizată la Berlin nu s-a deschis înainte de 1882. Cu toate acestea de prin 1895 a existat o activitate intensă pe toate fronturile. În anul acela neobositul și întreprinzătorul critic de artă Julius Meier-Graefe a fondat periodicul progresist *Pan* dedicat artelor frumoase și aplicate nu numai din Germania ci din Europa în general. În același an van de Velde a ținut cuvântări la Muzeul Krefelder. Anul următor criticul și scriitorul Hermann Muthesius a fost trimis la Londra și atașat pe lângă ambasada germană cu instrucțiuni speciale de a păstra atât tendința florală cât și cea abstract dinamică. Aceasta se datorează doar climatului în care lua ființă *jugendstil*-ul și influențelor pe care acesta le-a exercitat. În Germania, spre deosebire de majoritatea celorlalte țări, concepțiile stilistice nu erau deloc constrânse de tradiția națională. Inspirația pe care se baza *Jugendstil*-ul provenea în parte din Anglia, deși nu e întotdeauna prea simplu să trasezi o legătură directă. Stilul a evoluat în esență ca ornamentație bidimensională, cu remarcabile înclinații florale, așa cum apare în opera lui Eckmann. Paralel cu aceasta coexistă aspectul structural simbolic, care pune accent pe dinamic și constructiv, în care van de Velde joacă un rol de mediator. Cu timpul, constructivul și geometricul își asumă o importanță tot mai mare, mai ales prin intermediul influenței austriece. Și din punct de vedere

¹⁷¹ Criza din arta aplicată

¹⁷² Anglomania în arta aplicată

cronologic este posibilă demarcația între aceste două aspecte ale Jugendstil-ului din Germania, în care floralul precede și în general face loc unei variante mai constructive cam prin anul 1900. Centrul Jugendstil-ului în orice etapă a evoluției sale florale a fost orașul München. Arhitectura și arta decorativă engleză se aflau la același nivel. Mai mult, în 1896 apărea la München periodicul *Jugend*; nu avea nimic de-a face cu artele aplicate, dar coloanele sale au oferit un prilej de lansare ilustratorilor germani de carte, cu vederi avansate. În 1897 au fost lansate nu mai puțin de patru periodice *Kunst und Handwerk*¹⁷³ și *Dekorative Kunst*¹⁷⁴ la München, *Deutsche Kunst und Dekoration*¹⁷⁵ și *Kunst und Dekoration*¹⁷⁶ la Darmstadt. În același an se fonda la Dresda *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk*¹⁷⁷ iar în anul următor *Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst*¹⁷⁸. În 1899 van de Velde a venit la Berlin și în același an a început să se înfiripe colonia artiștilor de la Mathildenhöhe lângă Darmstadt, finanțată de marele patron al artelor Marele Duce Ernst Ludwig de Hesse. Am putea pur și simplu să reproducem cuvintele lui Richard Graul: „Exista dorința de a reforma artele și meșteșugurile și acolo unde există voință se găsește și o cale” (cxvii).

Jugendstil, varianta garmană a curentului *Art Nouveau*, are un caracter mai puțin omogen decât, de exemplu, varianta franceză ori engleză și în interiorul său găsim artiștii care au întemeiat *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk*¹⁷⁹ Hermann Obrist, Bernhard Pankok, Richard Riemerschmid și Bruno Paul, ceilalți trei artiști de frunte aparținând grupului Jugendstil din München sunt Otto Eckmann, August Endell și Peter Behrens. În mod elocvent, doi dintre aceștia se formează într-adevăr ca pictori, în timp ce Endell studiasese inițial filosofia iar Obrist, botanica și geologia. Singurul care urmase o școală de artă decorativă era Paul, care studiasese acolo de la vârsta de doisprezece ani până la douăzeci.

Primii doi artiști din Germania care s-au simțit atrași în direcția a ceea ce s-ar putea numi *Jugendstil* în arta ornamentală, au fost Obrist și Eckmann. După ce s-a dedicat în 1888 artelor aplicate, Obrist a întemeiat în 1892 un atelier de broderie la Florența, pe care, doi ani mai târziu, l-a mutat la München. El a expus aici în același an, treizeci și nouă de broderii care sunt mărturia unei profunde pătrunderi a naturii. Fire de iarbă, frunze și flori erau reunite în stele, tipare și cununi fără să-și piardă în vreun fel prospețimea naturală. Opera sa trăda însă în același timp o sofisticare japoneză. Una din aceste broderii, *Peitschenhieb*¹⁸⁰, a

¹⁷³ Artă și artizanat

¹⁷⁴ Artă decorativă

¹⁷⁵ Artă și decorația germană

¹⁷⁶ Artă și decorația

¹⁷⁷ Ateliere reunite pentru artă și artizanat

¹⁷⁸ Atelierul de la Dresda pentru arta artizanală

¹⁷⁹ Atelierele reunite pentru artă în artizanat

¹⁸⁰ Lovitură de bici

stârnit următoarea descriere în revista *Pan*: „Această mișcare furioasă ne apare ca rotirea violentă a unui bici șfichiuitor” (cxviii). Obrist a participat foarte activ la *Vereinigte Werkstätten*¹⁸¹ expunând în 1897 pentru a doua oară tot textile. Se cunosc câteva piese de mobilier care au fost executate de el în 1898 într-un fel de formă florală structural simbolică, în care accentul se pune pe constructiv. În ornamentația sa pare să existe o luptă continuă între formele în mișcare și formele în stare latentă, și ceva similar se poate urmări atât în desenele sale sculpturale din 1902 cât și în mobila osoasă proiectată de acesta.

În același an în care a părăsit pictura și anume 1894, Otto Eckmann și-a terminat capodopera sa simbolică *Die Lebens-Alter*¹⁸² în care, în mișcările unduitoare ale fumului întâlnim primul său joc linear de linii care prefigurează *Jugendstil*-ul. În 1894 – 95 a făcut un studiu intens asupra naturii și fanteziile sale florale au fost salutate în 1895 de *Pan* la apariția acestuia. Fundarea periodicului *Jugend* a deschis perspective și mai mari tânărului desenator. Din punct de vedere al istoriei artei, opera lui Eckmann – în manieră naturalistă, n-a constituit o noutate, căci Carlos Schwabe făcuse ilustrații de carte cu patru sau cinci ani mai înainte care sunt uimitor de asemănătoare cu aceasta. Tot atât de desăvârșite sunt monogramele desenate de el pentru periodice. El a mai lucrat și în poligrafie la florile de literă iar pagina sa de titlu pentru *Die Woche*¹⁸³, 1900, cât și aranjarea materialului în *Eckmann Schmuck*¹⁸⁴ l-au făcut celebru. Probabil că a fost și cel mai influent dintre toți ilustratorii de carte *Art Nouveau*. Singurul artist pe care-l putem menționa pe aceeași linie este francezul Georges Auriol.

August Endell, deși n-a fost discipolul direct al lui Obrist a fost extrem de strâns legat atât de acesta cât și de Riemerschmid. *Magnum opus*¹⁸⁵ realizată de acesta în calitate de *Jugendkünstler*¹⁸⁶, îl constituie uriașa decorație pentru *Atelier Elvira*, 1897 – 98, de care ne-am ocupat în altă parte (capitolul 7), și aici ar fi suficient să subliniem că ornamentația sa poate fi înțeleasă mai ușor atunci când este considerată în legătură cu arta lui Obrist. În decorația celor două capodopere ale stilului *Jugend*, *Der Peitschenhieb* aparținând lui Obrist și *Elvira* aparținând lui Endell găsim aceeași tensiune între o concepție de formă echilibrată și o mișcare complicată, șerpuitoare, subsidioasă. Rezultatul este un fel de conflict între formele denaturalizate și un efect de natură-iluzie.

Maniera artistică a lui Obrist poate fi urmărită și în mobilierul lui Endell și e de asemenea prezentă în lucrările lui Bernhard, Pankok și Richard Riemerschmid. Poate că într-o măsură mai mare decât oricare altul, Pankok avea o adevărată

¹⁸¹ Ateliere reunite

¹⁸² Vârstele vieții

¹⁸³ Săptămâna

¹⁸⁴ Ornamentele lui Eckmann

¹⁸⁵ Marea operă

¹⁸⁶ Artist în stilul Jugend

predilecție să îmbine diferitele elemente ale unei încăperi pentru a crea ideea de unitate. Acest efort de a realiza o *vue d'ensemble* în decorația interioară – sinteza decorativă a unei camere, a fost de fapt unul dintre motivele principale care interesau pe artiștii curentului *Art Nouveau*. Încăperile decorate de Pankok pentru Expoziția de la Paris din 1900 și expoziția din 1904 de la St. Louis ilustrează perfect acest lucru, la nivelul interioarelor muzeului Folkwang decorate în 1902 de van de Velde.

Richard Riemerschmid, care în 1896 își construise deja propria sa casă, dar care a așteptat până în 1898 pentru a-și dedica energia artelor aplicate, a fost la fel de maleabil ca majoritatea celorlalți artiști germani reprezentanți de frunte ai curentului *Jugend*. Totuși, în opera sa, găsim anumite legături cu arta populară, tendință pe care Gmelin o remarcase încă din 1893 (cxix). Acest fapt se poate considera drept influență a mișcării *Arts and Crafts*, exprimată prin interesul pentru forma simplă și pentru lemnul neprelucrat. Cele mai reușite exemplare de mobilier create de Riemerschmid sunt caracterizate de o simplitate eternă care-l situează deasupra perioadei *Jugend* și-i dă o înfățișare aproape „modernă”. Riemerschmid a abandonat brusc stilul *Jugend* astfel că până în 1902 – 3 toate urmele acestui stil dispăruseră din opera sa. Același lucru poate fi spus și despre Peter Behrens: după o perioadă în timpul căreia a fost mult influențat de van de Velde el a gravitat în afara stilului și până în 1899 când s-a mutat în Darmstadt împreună cu Riemerschmid a fost interesat de o altă formă constructivă și abstractă a stilului *Jugend* care implica în mod inevitabil o îndepărtare bruscă de acesta. Mai găsim încă diferite trăsături *Jugend* în saloanele pe care Behrens le-a creat pentru Ludwig Alter – expuse în 1902 la Torino. Dar în sufrageria creată de el în același an se mai păstrează puține urme și până în 1903 toate urmele ritmului linear și fluent al tânărului pictor dispăruseră deja (cxx).

Toți membrii Grupului de la München împărtășeau în comun o atitudine cert constructivă: tot mobilierul era arhiîncărcat cu balamale și contrafișe iar elementele constructive apărând de obicei ușor arcuite, cum era și partea superioară și inferioară a corpului principal al piesei de mobilier, celelalte muchii și planuri fiind dreptunghiulare. Această manieră permite realizarea unui joc caracteristic de unghiuri format din liniile drepte și curbele ușoare, care tind să dea stilului o notă ușor masivă. Acest lucru se remarcă în mod special în opera lui Bruno Paul, care a creat de altfel un mobilier foarte elegant.

Celălalt centru îl reprezenta orașul Darmstadt, deși nu se bucura de aceeași importanță. Behrens, care s-a stabilit în Darmstadt în 1899 poate fi considerat un fel de verigă între cele două grupuri. În același an austriacul Joseph Maria Olbrich a aderat și el la *Darmstädter Künstler-Kolonie*¹⁸⁷ așa cum ajunsese să se numească. Ceilalți artiști ai grupului erau pictorul și desenatorul Hans Christiansen, cunoscut în special pentru textilele sale, care a stat numai până la

¹⁸⁷ Colonia de artă de la Darmstadt

1902, arhitectul și desenatorul Patriz Huber care a fost mult influențat de Olbrich și sculptorii Ludwig Habich și Rudolf Bosselt, amândoi lucrând – fapt destul de surprinzător – în stilul *Jugend* cu efecte bidimensionale, totuși, în 1906, primul a părăsit Darmstadtul, iar cel din urmă în 1903. Ultimul membru al grupului a fost pictorul Paul Burch, care a părăsit Darmstadtul în 1902. Deoarece și Behrens a plecat în 1903, întreaga mișcare s-a dovedit un simplu interludiu dominat de Olbrich și de stilul austriac simplu, rectiliniu. E destul de ușor de înțeles de ce, în 1906, până și Marele Duce de Hesse a renunțat complet la această idee. În afară de arta ilustrației de carte și a vinietelor stilul german *Jugendstil* s-a dovedit capabil să se afirme pe plan internațional în creația de mobilier. Deși germanii tindeau să fie eclipsați de francezi în sticlărie, bijuterii și ceramică, au existat totuși câțiva ceramiști germani de vază, ca Max Laeuger și Julius Scharvogel. Reputația artistului sticlar Karl Koepping s-a răspândit cu mult dincolo de granițele Germaniei natale. Caracteristica generală a obiectelor sale constă dintr-o bază destul de plată, forme aidoma frunzelor ridicându-se din tulpina înaltă și mlădioasă iar tulpina în sine răsucindu-se din când în când pentru a reveni la aceeași formă neliniștită, deseori încărcată de tensiune – *des amusettes* – cum le-a denumit un critic de artă contemporan din patria lui Gallé.

În Germania toți artiștii de frunte părăsiseră sub o formă sau alta *Jugendstil*-ul în primii ani ai secolului nostru, după cum reiese din Expoziția de la Torino din 1902. F. Schmalenbach menționează de asemenea un număr de citate din anii 1900 – 5 aparținând unor artiști contemporani din care reiese că aceștia considerau că stilul ajunsese la capătul drumului (cxi).

Jugendstil-ul din Germania, probabil mai mult decât stilul *Art Nouveau* oriunde altundeva – a reprezentat de fapt o fază – un interludiu bidimensional. Germanii s-au axat pe linia constructivă inerentă stilului. Acest lucru poate fi explicat în parte prin faptul că acesta s-a urcat pe scenă suficient de târziu pentru a fi în stare să vadă mai clar conturul unei evoluții mai fructuoase, și în parte prin faptul că stilul nu era legat de nicio tradiție națională așa cum se întâmpla de pildă în Anglia ori în Franța. Generația mai tânără era astfel în măsură să exploateze în amănunt experiența predecesorilor lor, frământările și nereușitele acestora și pentru ei *Jugendstil*-ul urma să devină doar un *Ereignis der Jugend* (incident al tinereții) nebunesc și efemer.

Austria – Sezessionstil

Austria este cea din urmă din marile națiuni europene care a aderat la mișcarea de renaștere artistică ce străbătea continentul. În 1897 pictori radicali au întemeiat așa-numitul *Wiener Sezession* – spiritul inițiator fiind Gustav Klimt. Printre alți fondatori se numără Josef Hoffmann și arhitectul Joseph Maria Olbrich. În 1898 artele aplicate au fost expuse pentru întâia oară la Viena. În

aceiași an au apărut primele două periodice dedicate artelor aplicate, *Kunst und Kunsthandwerk*¹⁸⁸ și *Ver Sacrum*, cel din urmă un fel de *Pan* austriac. Doi ani mai târziu a apărut *Das Intérieur*¹⁸⁹. Exact ca în Germania, stilul s-a ridicat de fapt din paginile revistelor periodice, dar acest lucru s-a petrecut pe de o parte deoarece în Austria mișcarea s-a declanșat atât de târziu, adică, nu înainte de 1897 – 98, începând ceea ce din anumite considerente constituia în Germania a doua fază: abstractul și constructivul. Stilul *Art Nouveau* floral n-a prea fost reprezentat în Austria; stilul secesionist era de inspirație geometrică, alcătuit din dreptunghiuri și pătrate și la scurt timp a dezvoltat o anume ostilitate față de ornament îndepărtându-se considerabil de esența stilului *Art Nouveau*.

Aversiunea față de ornament putea fi considerată pe bună dreptate o contramișcare. Remarca lui Josef Hoffmann; „pătratul pur și folosirea negrului și albului drept culori dominante m-au interesat în mod deosebit, deoarece aceste elemente distinctive nu apăruseră în stilurile anterioare” (cxxii) este confirmată de stilul epocii și de strădania sa de a crea ceva nou; dar e și o reacție împotriva stilului *Art Nouveau* care era deja un stil bine definit la vremea când Hoffmann începuse să-și realizeze pătratele. Folosirea pătratului și cercului ca ornamente este de asemenea fundamental străină artistului *Art Nouveau*, atât datorită faptului că acestor ornamente le lipsește asimetria ca trăsură esențială și pentru că nu găsim niciun fel de motive florale; și dacă aceste motive apar într-adevăr ca de pildă cu totul ocazional în opera lui Olbrich – le lipsește efectul germinției și creșterii care constituie de fapt miezul și ambianța simbolică a ornamentației *Art Nouveau*, fie că e abstractă ori naturalistă. Nu se manifestă niciun fel de tendințe structural simbolice. Dar, cea mai importantă trăsătură este aceea că, stilul secesionist apare cumulativ după principiile ornamentale, indiferent dacă baza acestuia este furnizată de cercuri ori flori. Stilul *Art Nouveau* tindea către o sinteză, o contopire mai presus de orice fie în ritmul său ondulant ori în conturul închis. Cumularea de elemente întâmplătoare, proprie versiunii austriece îi este destul de străină. Stilul austriac *Art Nouveau* nu are nicio legătură cu tradiția neorococo și neobarocă în ceea ce privește limbajul artistic și în consecință nimic dinamic, deși întâlnim adesea anumite tușe într-adevăr clasice, cum ar fi ornamentația în ghirlandă și caneluri și, din când în când, chiar fragmente de Biedermeier. Avem deci motive temeinice să ne punem întrebarea dacă putem vorbi cu adevărat despre o variantă austriacă a stilului *Art Nouveau*. Și totuși există o serie de factori, care leagă stilul secesionist și stilul *Art Nouveau* – avându-și originile în ilustrația de carte, rafinamentul său bidimensional, căutarea de a reînnoi ornamentul și unitatea interiorului, și zelul său reformator.

În opera lui Otto Wagner, dincolo de o suprafață turnată într-o formă clasică, a evoluat o arhitectură care se eliberase de tendințele epocii și care privea spre

¹⁸⁸ Arta și arta artizanală

¹⁸⁹ Interiorul

viitor. După părerea lui Wagner atitudinea arheologică și istorică a împiedicat orice creație în domeniul artei decorative (cxxxiii) și mulțumită muncii sale inspirate de dascăl, această atitudine a fost continuată de discipolii acestuia. Trei dintre aceștia urmau să formeze miezul Secesiunii austriece – arhitecții Hoffmann și Olbrich și desenatorul Koloman Moser.

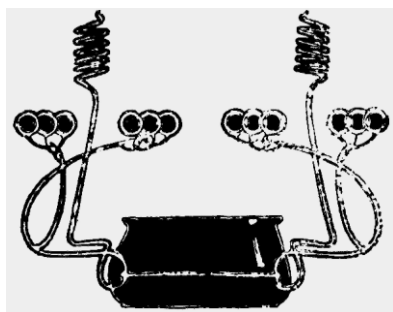
Josef Hoffmann a făcut studii de pictură și în 1898 el își expune pentru prima oară stilul ornamental – chiar în coloanele revistei *Ver Sacrum*. În opera lui Hoffmann, suprafața joacă un rol tot atât de activ ca și linia în sine. Aceasta este o trăsătură pe care am remarcat-o în opera desenatorilor englezi, constituind o caracteristică a epocii, dar în opera lui Hoffmann a dobândit un înțeles nou și un alt efect. Chiar din primele numere ale lui *Ver Sacrum* se poate remarca o altă trăsătură care urma să caracterizeze propriul său stil și stilul celorlalți reprezentanți ai mișcării secesioniste, și anume repetarea paralelă, neritimică a unor elemente asemănătoare. Tot atât de importantă este și precizia impecabilă în situarea ornamentului în funcție de suprafață, astfel încât nu numai ornamentul ci pur și simplu suprafața este scoasă în evidență. Atunci când Hoffmann a introdus pătratele și liniile drepte în domeniul mobilierului, trecerea a fost mult mai lentă, deoarece stilul japonez și mișcarea *Arts and Crafts* deschiseseră deja drumului, încă din 1898 – 99, pătratul devenise motivul său preferat. Puteai găsi pătrate pe pardoseli și pe mese, pe covoare și draperii și în partea de sus a ferestrelor, unde păreau să fie extrem de la locul lor și unde fuseseră mult folosite. Nu e de mirare că stilul artistului a fost poreclit „**Quadratel-Hoffmann**” (**Pătrat-Hoffmann**). Alte trăsături deosebite constau în folosirea negrului și albului și a încrustațiilor din materiale prețioase, abanos, sidef și argint și în genul celor din Anglia și Scoția cu care ne-am familiarizat deja.

Influența lui Hoffmann a fost considerabilă. Încă din 1899 el a fost numit profesor la Academia din Viena și în 1903 împreună cu Moser și Czeschka a întemeiat *Wiener Werkstätten*¹⁹⁰ – o instituție ce urma să joace un rol important în evoluția ulterioară dar ale cărei idealuri stilistice și principii de producție în masă erau de-a dreptul străine curentului *Art Nouveau*. Până și mobilierul proiectat pentru Expoziția de la Paris din 1900 este auster, rectiliniu și nedecorat, apărând despuiat de orice element *Art Nouveau*. Dar în elogiile pe care le-a stârnit stilul *Art Nouveau*, acest tip de mobilă de artă a fost trecut cu vederea. În 1902 și 1903 Hoffmann a executat schițe de mobilier și argintărie care prin caracterul lor rectiliniu și excepțional de simplu și distinct aparțineau unei concepții stilistice complet deosebite și unei cu totul alte perioade.

Joseph Maria Olbrich este un alt artist al cărui stil ornamental a evoluat în paginile revistei *Ver Sacrum*. În timp ce Hoffmann cultiva pătratul, Olbrich cultiva cercul ca pe un stindard în șiruri ori ciorchini. Olbrich, ca și Hoffmann, avea o intuiție ireproșabilă pentru amplasarea ornamentului deși uneori remarcăm în

¹⁹⁰ Ateliere vieneze

opera lui acea deliberare pe care o simțea stilul *Art Nouveau* atunci când oferea ornamentului posibilitatea de a cuprinde obiectul în întregime. Hoffmann pregătise pentru prima Expoziție de artă aplicată a Secesiunii vieneze din 1898 holul de expoziție în stilul său caracteristic (cxxiv) în timp ce Olbrich a preferat un proiect de decorație florală mai stilizată cu tendințe către un tipar geometric. Amândoi designerii s-au prezentat la expoziția din 1899 cu o mobilă remarcabilă mai curând pentru rafinamentul proporțiilor decât pentru decorație. În 1899 Olbrich a pornit spre Darmstadt, unde a proiectat toate casele din colonia artiștilor cu excepția celei a lui Behrens. Olbrich era un proiectant extrem de sofisticat (figura 8.26), deși nu avea curiozitatea și inițiativa de pionier a lui Hoffmann. Dacă ne gândim la arta lui Olbrich ca fiind de o strălucire exagerată, atunci cea a lui Hoffmann este eternă și adevărată (cxxv).



Olbrich, Vinieta pentru *Ver Sacrum*, 1898.

Cel de al treilea discipol al lui Wagner, Koloman Moser, a evoluat pe plan bidimensional. Inițial făcuse și el studii de pictură deși talentul său urma să se îndrepte în primul rând către afiș și desene de modele. Pe la începutul secolului Moser a trecut de la eleganța lineară care-l amintește pe Beardsley la un stil geometric. A continuat apoi să cerceteze atitudinea sofisticată și formatul îndrăzneț deși principalele sale elemente decorative erau cercul și pătratul, în locul ritmului neliniștit *Art Nouveau*, modelul său este pătruns de un spirit de calm. Stabilitatea înlocuiește labilitatea iar jocul de linii s-a pietrificat pur și simplu într-o aglomerare de elemente geometrice.

O altă trăsătură caracteristică lui Moser în arta afișului, este poziția figurilor privite în față și compoziția simetrică ca de pildă în afișul pe care l-a realizat pentru expoziția din 1902 intitulată *Wiener Sezession*. Figura poate fi văzută chiar direct din față, pe un fundal abstract. Această trăsătură care intensifică calmul și stabilitatea compoziției, ne este bine cunoscută din afișul școlii de la Glasgow, unde acest stil pătrunsese încă de pe la mijlocul ultimului deceniu al secolului trecut. Compoziția specială a afișului se deosebea complet de alte școli fiind delimitată în cadrul Școlii de la Glasgow cu mult mai înainte decât la Viena. În

1897 apăruse în „The Studio” celebrul articol referitor la Școala de la Glasgow, iar arta cărții și afișului presupun prin însăși natura lor un mijloc de propagandă. În 1896 a apărut revista lui Mackintosh *Scottish Musical Review*¹⁹¹, iar ilustrația de carte a lui Frances MacDonald datează tocmai din 1894. Acest fapt precizează direcția de influență în arta afișului și ar putea foarte bine sugera o dezvoltare similară și în alte domenii.

Au mai existat de asemenea și mulți alți artiști. *Die Flaeche*¹⁹² care a apărut în 1902 – 4, conținea între șase sute și șapte sute de ilustrații aparținând unor artiști contemporani populari, printre care și elevul lui Moser, Max Benirschke, Marcel Kammerer – care a fost mult influențat de Olbrich și J.M. Auchentaller, a cărui operă a apărut în special în *Ver Sacrum*. În designul de mobilă acest curent care a apărut adesea sub denumirea de Școala Hoffmann incluzând artiști ca Leopold Bauer și Otto Prutscher, ambii decoratori de interioare. Dintre artiștii sticlari cel mai remarcabil este Lötzwitte care a fost mult influențat de Tiffany.

Din punct de vedere stilistic pătratul și cercul se află la antipodul stilului *Art Nouveau*, și totuși aceste forme geometrice simple, cultivate de austrieci pe la sfârșitul secolului trecut reprezintă, după cum a mărturisit însuși Hoffmann, o reacție categorică împotriva altor stiluri și o căutare a unui stil cu desăvârșire nou. Dar deoarece Hoffmann și Olbrich erau arhitecți la școala lui Wagner și n-au rămas ilustratori, erau mai interesați de probleme de construcție decât de ornamentație. Atunci când foloseau cu adevărat ornamentul, acesta avea cam același rol ca într-o carte, adică, funcționa ca o vinietă. Și acest fapt ne îndreaptă spre esența stilului secesionist în ceea ce privește decorația interioară și creația de mobilă: reprezintă aspirația de a evada din stilurile de epocă și se bazează pe principii raționale și constructive folosind cu cumpătate ornamentele geometrice plasate elegant într-un întreg realizat din planuri simple. Într-o perioadă comparativ restrânsă, ornamentul a dispărut și el și încă din 1898 întâlnim un arhitect cum ar fi Adolf Loos lucrând într-un stil mai simplu decât cel al lui Hoffmann și Olbrich. Loos reprezenta linia care conducea direct la *Wiener Werkstätten*¹⁹³, fără să mai treacă prin stilul secesionist, și de acolo prin mișcarea modernă. Evoluția înregistrată în Austria a fost de asemenea manieră încât stilul corespunzător stilului *Art Nouveau* a devenit un simplu interludiu pe plan bidimensional, care a durat doar doi, trei ani.

Austria nu a fost numai ultima țară care să aducă vreo contribuție stilului *Art Nouveau*. A fost și prima care l-a părăsit.

Olanda – Nieuwe Kunst (cxxvi)

¹⁹¹ Revista Muzicală Scoțiană

¹⁹² Suprafața

¹⁹³ Atelierele vieneze

În Olanda, ca și în restul Europei, se pregăteau premisele unei înnoiri în artele aplicate. În 1877 guvernul a numit un comitet care să cerceteze situația. În anul următor a apărut revista periodică *Kunst en Industrie*¹⁹⁴ și în 1881 a fost fondat la Amsterdam *Rijksschool voor Kunstnijvesheid*. Trei ani mai târziu se puneau bazele lui *Arti et Industriae*, o instituție al cărei obiectiv urmărea să îmbunătățească relațiile dintre artă, artizanat și industrie. În 1885 artiștii Dijsselhof, Nieuwenhuis, Zwollo și Mendès da Costa s-au reunit pentru a întemeia *Labor et Ars* într-o încercare de a se emancipa de tradiție și academism. Pe la 1890 prelegerile lui Cuypers de la *Rijksschool voor Kunstnijverheid* începeau să-și manifeste influența asupra artiștilor mai tineri ca Nieuwenhuis, Dijsselhof și Leon Cachet. În același timp Dijsselhof și Cachet și-au început experimentele în tehnica batik remarcându-se și anumite influențe engleze. *Everyday Art*¹⁹⁵ – lucrarea lui Lewis Day din 1882, s-a tradus în 1884 în olandeză, *Queen Summer*¹⁹⁶ de Walter Crane – apărută în 1891 era deja bine cunoscută în 1892 sub titlul de *Nieuwe Gids*; iar în 1894 apărea o traducere în olandeză a lucrării sale *Claims of Decorative Art*¹⁹⁷ la numai doi ani după publicarea acesteia în Anglia. Roland Holst și de Bazei au vizitat în 1893 Londra și în anul acela arta grafică engleză se expunea la Haga la *Pulchri Studio*. În 1895 la Amsterdam se deschidea o expoziție din operele lui Shannon și Ricketts. În 1898 se fonda revista periodică *Bouw-en Sierkunst* – avându-i pe de Bazei și Lanweriks drept editori în vreme ce în același timp se deschidea la Haga *Arts and Crafts* cu Thorn Prikker ca director artistic. În cele din urmă s-a deschis la Amsterdam în 1900 *l'Binnenhuis Inrichting tot Meubilering en Versiering der Woning* la care au colaborat practic toți artiștii *Art Nouveau* din Olanda. Au existat în total trei surse ale curentului *Art Nouveau* olandez ori ale curentului *Nieuwe Kunst* după numele pe care și l-a luat acesta în artele aplicate: Mișcarea de Reformă, influența engleză și impulsurile venite din Java, pe care le-am tratat mai înainte (vezi capitolul 5).

Totuși *Nieuwe Kunst* se deosebește considerabil de stilul *Art Nouveau* din alte țări. El nu etalează niciuna din acele trăsături luxuriante la modă, atât de familiare nouă din varianta franceză a curentului *Art Nouveau*, nimic din simbolismul linear al scoțienilor și bineînțeles nimic din concepția dinamică a belgienilor. Nu vom găsi de asemenea nici prea multe semne de simbolism structural. El reflectă aspectul bidimensional, își proclamă originea în ilustrația de carte la fel de clar ca și în Germania și Austria, și înflorește cu cea mai mare exuberanță în arta textilă și în ceramică. Mai mult, curentul olandez *Art Nouveau* era lipsit de acea predispoziție *fin-de-siècle*. Era mult mai simplu și funcțional mai conștient. A

¹⁹⁴ Artă și industrie

¹⁹⁵ Arta de fiecare zi

¹⁹⁶ Regina vară

¹⁹⁷ Cerințele artei decorative

cultivat mai mult pasărea-liră decât lebăda, și mai mult feriga decât rodul pământului, evita libelulele care înghit femei! Stilul *Art Nouveau* olandez, spre deosebire de cel din țări ca Franța și Germania, nu este deloc sentimental sau patetic, ci mai curând șăgalnic și echilibrat (cxxxvii). Doar în pictură și în gravură îl găsim îmbibat cu simbolismul.

Neorenășterea olandeză a dominat desenul de-a lungul deceniului al optulea și al nouălea, dar după cum am mai menționat deja, la începutul deceniului al nouălea influența lui P.J.H. Cuypers începea să se exercite cu rezultate ce se estindeau până în arhitectură. Deși Cuypers poate apărea drept un fiu al istoricismului, ar fi mai corect să-l considerăm părintele unui curent raționalist. Putem trasa o linie neîntreruptă de la concepția sa de desen sobră, până la opera discipolilor săi, Nieuwenhuis, Dijsselhof, Leon Cachet, Lauweriks și de Bazel. Grație lui, accentul a trecut de pe ornament pe construcție, fapt care urma să devină o trăsătură caracteristică a variantei olandeze a curentului *Art Nouveau*.

Rădăcinile variantei olandeze a curentului *Art Nouveau* pot fi trasate încă de la cercul care gravita în jurul revistei *Architecture et amicitia*, fondată în 1893. În acel an pictura olandeză purta pecetea unui stil ritmic, nervos, linear. Pictura și artele aplicate împărțeau aceeași companie. L. Gans datează operele *Nieuwe Kunst* aparținând lui Berlage încă din 1894. În mobila lui Berlage elementul constructiv a fost subliniat până la extrem, și atât în ornamentarea corpurilor de iluminat cât și în tratarea lemnului putem urmări o influență englezească clară, trăsătură care supraviețuiește și în mobila cu discrete influențe neo-gotice pe care a creat-o la începutul secolului. Dar mai presus de orice, Berlage a fost întotdeauna mult mai preocupat de forma de bază și de construcție decât de ornament. Același lucru e valabil și în ceea ce-l privește pe Gervit Willem Dijsselhof, a cărui mobilă pune în evidență o soliditate asemănătoare. Capodopera sa o reprezintă așa-numita cameră Dijsselhof, care se află acum la *Gemeente Muséum* din Haga, executată inițial pentru Dr. Van Hoorn, în 1890 – 92 (în care unele dintre obiecte datează din 1896). Păunul ocupă aici o poziție centrală, iar păsările cu gâturi lungi se mișcă pline de grație printre tulpini lineare de plante; și camera se eliberează complet de orice element de istoricism. Paravanul lui Dijsselhof din 1894 în tehnica batik reunește toată grația și farmecul linear al stilului *Art Nouveau* olandez, în mobilier atât Care-I Adolph, Lion Cachet, cât și Johan Thorn Prikker se dovedesc preocupați de construcție, mai cu seamă cel din urmă la care influența lui van de Velde, cu care a colaborat la *Haus Leuring* (1900 – 2) este deosebit de evidentă. În textele lui Cachet ne surprinde același desen de inspirație batik pe care-l găsim și la Dijsselhof de la care acesta a învățat tehnica batik. Opera lui Karel Petrus Cornelis de Bazel din deceniul al nouălea este realizată tot într-un stil de vădită inspirație batik.

Mult mai important, poate, decât ceilalți artiști de inspirație batik a fost Theodorus Colenbrander, care și-a închinat o bună parte a talentului său ceramicii și textilelor. În tratarea motivelor sale acesta a lăsat să pătrundă un element viril care nu poate fi găsit în opera lui Dijsselhof și Kok. Totuși, formula

esențială a fost întotdeauna fermă și simplă și el n-a adoptat niciodată formele specifice *Art Nouveau* pe care le descoperim în opera lui Jurriaan Kok.

Jocul fragil de linii practicat de Kok cu amestecul său de capricii florale și spirale în maniera batik, executate în cele mai delicate nuanțe pastelate se află într-o strălucitoare consonanță cu tratarea formei de bază, în care mânerele lungi ca niște tulpini sunt pe punctul de a depăși limitele pe care le poate permite porțelanul ca materie primă. Un alt artist care a cultivat stilul *Art Nouveau* în grațioasa manieră olandeză a fost Frans Zwollo care lucrase inițial ca gravor. Ceramiști ca Christian J. Van der Hoef, William C. Brouwer și Adolphe le Comte au pus în valoare un stil mult mai deosebit și mai masiv, în care influența javaneză se transformă într-un limbaj artistic individual și deseori geometric. În contrast cu aceasta, un artist ca Theodor van Hoytema s-a remarcat printr-un stil mult mai naturalist și cu mai multe elemente florale.

În opera lui Theodor Willem Nieuwenhuis, care s-a specializat în ilustrația de carte, găsim șerpi, meduze și păuni petrecând în aceeași companie amplasați deseori într-un decor floral, așa cum îi aflăm din calendarele sale. Olandezii s-au străduit în permanență să realizeze un desen mai sobru și mai simplu ca în cazul grupului care a lucrat la *l'Binnenhuis*, de Bazel, Lauweriks, Dijsselhof, Leon Cachet și Nieuwenhuis, Jan Eisenloeffel ale cărui forme principale sunt inspirate de Hoffmann, ocupă o poziție centrală în breasla argintarilor. Arhitectul Johannes Lauweriks a continuat să creeze obiecte din argint, într-o manieră inspirată într-o anumită măsură de stilul *Art Nouveau* englez – până în preajma izbucnirii primului război mondial.

În rezumat, putem afirma că stilul olandez *Nieuwe Kunst* și-a avut caracterul său special propriu, străduindu-se să confere austeritate formei de bază și o „adevărată” întrebuintare a materialului, în timp ce accentul cădea pe o stilizare de o manieră lineară cu totul specială, lipsită de curbele dinamice spre care se avântă linia franceză ori germană. A rămas bidimensional, cultivând treptat o anumită predispoziție către formele geometrice. În afară de opera de ilustrație de carte realizată de pictorii olandezi la începutul deceniului al nouălea (vezi capitolul 6), Olanda și-a adus contribuția cea mai originală în domeniul ceramicii, meșteșugul olandez tradițional. Versiunea olandeză a stilului *Art Nouveau* poate fi considerată oarecum periferică față de evoluția generală, și totuși este suficient de caracteristică pentru a-și menține propriul său loc; și în lumina rezultatelor la care au ajuns savanții olandezi suntem pe bună dreptate îndreptățiți să considerăm contribuția pe care *Nieuwe Kunst* a adus-o stilului *Art Nouveau* tot atât de importantă ca și aceea adusă de *Sezessionstil*.

În Olanda tendințe *Art Nouveau* au apărut foarte de timpuriu, într-un mediu de pictori simbolști și deși mulți dintre aceștia au abandonat destul de timpuriu extravaganțele ornamentale, stilul și-a prelungit aici cu mult existența față de majoritatea celorlalte țări prin opera unor oameni talentați cum ar fi Kok și Lauweriks – deși încă din 1905, în arhitectură și în majoritatea artelor aplicate, curentul depășește stilul *Art Nouveau*.

Statele Unite

Louis Comfort Tiffany este artistul aparținând curentului *Art Nouveau* care deține supremația în Statele Unite atât prin producția sa artistică cât și datorită semnificației pe care opera sa a avut-o în Europa. Deși inițial a făcut studii de pictură, începând din 1878, când s-a fondat compania *Louis C. Tiffany, Associated Artists*¹⁹⁸, s-a dedicat în exclusivitate artelor decorative. Principalul său obiectiv îl reprezenta investigarea posibilităților pe care le oferă sticla. În timpul deceniului al optulea și pe la începutul celui de al nouălea, Tiffany a produs diferite opere și în alte compartimente ale artelor aplicate în afară de sticlă, în 1893 și-a proiectat propria sa casă și tot în același an a proiectat și capela pentru *Expoziția Columbiană de la Chicago*. Acestea au fost urmate de Marele altar din cripta catedralei newyorkeze, *St. John the Divine*¹⁹⁹. Decorația acestor clădiri, în care s-a folosit cu generozitate de stilul „Tiffany Bizantine”, cuprindea și câteva dintre cele mai frumoase vitralii ale sale; această decorație reține o parte din masivitatea care a caracterizat întotdeauna proiectele sale arhitecturale. Până acum reputația sa ca artist sticlar câpătase o rezonanță internațională; în 1890 s-au expus la Paris *Four Seasons*²⁰⁰ și în 1895 el a realizat pentru Bing zece vitralii desenate de pictorii nabiști. Opera sa a început să fie cunoscută sub denumirea de „verre américaine”²⁰¹ și obiectele din sticlă din Europa resimt influența lui Tiffany în desen, tehnică, folosirea culorii, în vreme ce obiectele sale *Favrile Glass* – sticlă lucrată de mână – urmau să aibă mulți imitatori (cxxxviii). În 1889 a vizitat Expoziția de la Paris și fără îndoială că a fost impresionat de uimitoarele obiecte expuse de Gallé. Pe de altă parte, la această expoziție se remarcă în mod deosebit și exponatele americane realizate din sticlă. Intenționând să valorifice deșeurile de la producția de sticlă pentru vitralii, pe la sfârșitul deceniului al optulea Tiffany începe să fie interesat de sticla suflată, iar în 1892 firma sa se reorganizează sub numele *Tiffany Glass and Decorating Company*²⁰²; câțiva ani mai târziu intrau în funcțiune la Cirona-Long Island *Tiffany Furnaces*²⁰³.

Primul set de obiecte realizate de Tiffany din sticlă suflată a fost expus la Expoziția Columbiană de la Chicago din 1893, unde s-a bucurat de un succes extraordinar. Vasele din sticlă realizate de Tiffany sunt în general subțiri și ușoare, având deseori o tulpină înaltă și subțire, care sugerează uneori florile și

¹⁹⁸ Compania Louis C. Tiffany, artiști asociați

¹⁹⁹ Sfintui Ioan

²⁰⁰ Cele patru anotimpuri

²⁰¹ Sticlă americană

²⁰² Companie de sticlă și decorații Tiffany

²⁰³ Cuptoarele Tiffany

staminele într-un ritm *Art Nouveau* subtil, destăinuind pe alocuri o inspirație care vine tocmai din Orient. El a mai încurajat și folosirea unor efecte neprevăzute, lucrările sale fiind executate într-o tehnică de sticlă *încorporată*. În catalogul Expoziției de la Paris citim că „în niciunul din exponatele executate din această sticlă, decorația aplicată nu este realizată prin vopsire”. Perioada dintre 1896 – 1900 pare să fi fost epoca de aur a sticlei suflate: obiecte din Favrite Glass au fost produse într-o gamă infinită de forme și culori, de la acelea cu tulpină înaltă dintr-o sticlă transparentă în culori pastelate, la globuri în tonurile cele mai profunde, cu straturi de sticlă așezate unul deasupra celuilalt pentru a crea un efect aproape mistic. În 1900 firma se reorganiza sub numele de *Tiffany Studios*²⁰⁴ nume pe care a continuat să-l poarte până în 1936. După 1900 Tiffany și-a îndreptat și el atenția spre ceramică, bijuterii și lămpi.

În măsura în care stilul *Art Nouveau* reprezenta o trecere de la aderarea la formulele vechi ale secolului al XIX-lea, spre căutarea unor noi valori și forme, din secolul al XX-lea, Tiffany poate fi considerat un inovator și un experimentator. Dar contribuția sa a constat pur și simplu dintr-o originalitate de tip romantic și individualistă, caracterizată de valoarea materialului și a decorației (cxxxix).

Fără îndoială contribuția lui Tiffany la curentul *Art Nouveau* nu va rămâne pentru toate vremurile de cea mai mare importanță, și nici măcar la nivelul lucrărilor celor mai frumoase și originale produse în toată această perioadă, opera sa constituind însă un aport important la istoria sticlei.

Scandinavia

Fiecare din țările scandinave a contribuit în modul său caracteristic la evoluția curentului *Art Nouveau*, deși fără a avea vreo influență asupra dezvoltării sale: fiecare reflectă de fapt mișcarea internațională din punctul de vedere al tradițiilor naționale, păstrând adesea legături certe cu arta populară.

Danemarca, unde mișcarea de reînnoire s-a numit *Skön-virke*, a făcut o operă de pionierat în ceramică, evidențiindu-se în mod deosebit lucrările arhitectului Thorwald Bindsbøll. Încă din 1888 Bindsbøll și-a dedicat talentul artei decorative. Inspirat atât de arta orientală cât și de William Morris, acesta a creat un stil ideosincretic, care în ceramica sa a atins culmea înfloririi.

Stilul *Art Nouveau* suedez este cunoscut sub numele de *Jugend*. Cele patru impulsuri principale (cxxx) pe care le-a înregistrat acest stil l-au reprezentat caracterul constructiv al mobilierului din Anglia, formele organice cultivate de van de Velde cu linia sa de ornamentație abstractă; modelele de suprafață constând din flori, ramuri și frunze, și secesiunea vieneză. Cea mai mare influență în crearea unui nou stil suedez domestic s-adatorat publicării în 1889 a lucrării artistului Carl Larsson intitulată *Et Hem* (Acasă). În Norvegia impulsurile stilului

Art Nouveau și-au tras seva în egală măsură din stilul secesionist și din *Jugend* în vreme ce influența mișcării engleze *Arts and Crafts* nu s-a făcut cu adevărat simțită decât după începutul secolului nostru. Un impuls deosebit de important și cu un caracter total național se baza totuși pe studiile de *entrelac* și ornamentația în spirală din ultima perioadă Viking și din secolele al XI-lea și al XII-lea creând astfel o simbioză a stilului *Art Nouveau* cu elemente naționale, numit *Stil Dragon* (cxxx). Pictorul Gerhard Munthe a fost figura cea mai importantă a mișcării Reformei. Cu toate că era extrem de sensibil la curentele europene și influența lui William Morris, el își baza în mod conștient desenul pe tradiția națională. La fel ca și Munthe, Frida Hansen s-a inspirat din vechea artă națională a țesăturilor.

În Finlanda stilul *Art Nouveau* nu s-a făcut niciodată remarcat, cu excepția operei pictorului Axeln Gallen-Kallela. Ceramica a jucat întotdeauna un rol important în arta aplicată finlandeză; Gallen-Kallela – a cărui influență a fost și ea importantă în alte domenii ale artei aplicate – l-a stimulat la o activitate înnoitoare. Dar adevărata renaștere națională a fost marcată de venirea pictorului belgian Alfred W. Finch, care în 1897 s-a stabilit în Finlanda.

În restul Europei, un număr mare de artiști au adoptat stilul. În Italia a devenit deosebit de populară versiunea florală *Stile Floreale* sau *Stile Liberty*. Numele Liberty indică în mod clar proveniența, în timp ce *École de Nancy* a oferit inspirație unei versiuni florale. În domeniul bijuteriilor un artist cum ar fi Bergatti a suferit influența lui Lalique. La Sf. Petersburg Carl Fabergé a creat și el bijuterii tot sub influența lui Lalique pe o perioadă de câțiva ani după începutul secolului nostru, bijuteriile lui Fabergé sunt caracterizate de un înalt nivel artistic și tehnic.

Concluzii

În rezumat să vedem în ce a constat contribuția curentului *Art Nouveau* la evoluția artelor decorative?

Dacă în linii generale putem afirma că stilul *Art Nouveau* a creat o nouă ornamentație, noua atitudine față de întrebuințarea acestuia a avut probabil o semnificație mult mai mare. Această nouă atitudine a prezentat două aspecte. Pe de o parte era efortul conștient care contopea obiectul și ornamentul, de așa manieră încât forma ca atare dobândește de fapt valența ornamentului. Pe de altă parte exista și preocuparea pentru plasarea exactă a ornamentului și a relației dintre suprafețele decorate și cele nedecorate, creându-se în acest fel o stare de tensiune între suprafață și ornament. Iată de ce stilul capătă o importanță atât de mare în arta ilustrației de carte. Natura experimentală a stilului *Art Nouveau* se manifesta și în acceptarea câtorva forme noi și a unor noi combinații de materiale, în vreme ce în același timp materiale mai puțin prețioase ca: fierul forjat, cuprul și diferite pietre semiprețioase cunoșteau un adevărat reviriment.

În arta mobilierului, stilul a avut o importanță capitală. Construcția de mobilă a fost supusă unei reîmpropătări care a dus la apariția unor noi tipuri de mobilă cum ar fi scaunele lui Riemerschmid cu stinghia oblică care pornește de la

muchie până la piciorul din față. Construcția scheletului unei piese de mobilier a fost pusă în evidență într-o manieră nouă. S-au inventat piese noi, ca de pildă o sofa combinată cu un bufet și rafturi în vreme ce alte piese cum ar fi *causeuse*-ele și *chaise-longue*-urile au dispărut cu desăvârșire. Un important pas înainte pe linia inovației a fost ideea de a combina câteva piese de mobilier care alcătuiesc o parte integrantă a interiorului. Stilul *Art Nouveau* a reintrodus în decorația interioară ideea unității artistice și spațiale, după tendințele de dezintegrare manifestate de istoricism. Dar cel mai important din toate acestea este faptul că a lichidat dezordinea, suprimând bibelourile, antichitățile și aplicile. Principiul *horror vacui* a fost așadar abandonat și au apărut camere noi, curățate și purificate, în care accentul se punea pe componentele esențiale – pereți, podea, plafon – și pe lumină, spațiu, aer. Cornișele au dispărut, înălțimea a fost redusă și corpurile de iluminat electric, care au înlocuit lampa cu parafină, s-au bucurat de schițe și amplasări speciale. S-a introdus o gamă de culori cu totul deosebită, punând accentul pe nuanțele palide ca albul lăptos, verdele-olive, rozul și diverse tonuri de violet. Noua atitudine față de materiale a exercitat de asemenea o influență decisivă asupra mobilierului. Lemnul deschis, netratat a intrat în drepturile sale – în mare parte grație mișcării *Arts and Crafts* – stejarul a devenit materialul predominant, mai ales în Anglia-Belgia, Olanda și Scandinavia.

Și în orfevrerie s-a manifestat un interes deosebit pentru proprietatea materialului ca atare. Argintul n-a mai fost cizelat și gravat ci a început să fie lucrat în relief; din acest moment forma obiectului devine trăsătură esențială fie structural simbolică ori tradițională. În cazul obiectelor de tradiție cum ar fi tacâmurile, modelele noi, simple nu aveau nimic revoluționar. În orfevrerie s-au introdus pietre prețioase în scop decorativ în contrast cu suprafața netedă astfel încât atât piatra cât și materialul să se evidențieze. Prelucrarea artistică a pietrei și a monturii a devenit chiar mai importantă decât valoarea bijuteriei ca atare.

În domeniul sticlei, mișcarea *Art Nouveau* a dat doi mari artiști: Gallé și Tiffany care își cuceriseră deja o poziție solidă în istoria sticlăriei datorită imaginației lor tehnice și a sentimentului formei, culorii și decorației.

În ceramică s-au creat o serie întreagă de modele noi, au apărut și au fost experimentate smălțurile și tehnicile noi. Una din problemele esențiale a constituit-o toarta sau mai bine-zis legătura intimă dintre toartă și restul vasului și în această direcție s-au înregistrat o serie de forme noi și originale. Mai important decât aceasta era aspectul care rezulta din proprietățile specifice ale materialului și inovația artistică consecință a participării personale a olarului și a interesului acestuia pentru procesul real de producție.

Ca reacție împotriva fontei turnate curentul *Art Nouveau* și-a manifestat preferințele pentru fierul forjat și aramă. Tendință ce se poate urmări încă din mișcarea *Arts and Crafts*. Regenerarea prezentă în obiectele din fier forjat și înaltul nivel artistic la care s-a ajuns în acest domeniu în întreaga Europă se datorează curentului *Art Nouveau* și iscusinței sale de a promova proprietățile speciale ale materialului (cxxxii). Suprafața era de obicei bătută cu ciocanul în

așa fel încât obiectul purta întotdeauna amprenta prelucrării manuale contrastând vizibil cu obiectul produs de mașină.

Curentul *Art Nouveau* presupunea o regenerare în interiorul fiecărei sfere a artelor aplicate, cu toate acestea în alte domenii n-a înflorit atât de puternic și cu atâta imaginație și libertate ca în mobilier, bijuterii, sticlă și feronerie.

9. Tendințe *Art Nouveau* în pictură

În anii ultimului deceniu al secolului trecut termenii *Art Nouveau* și *Jugendstil* s-au aplicat doar artei industriale. Schmalenbach a subliniat că în pictură, termenul *Jugendstil* n-a fost folosit mai devreme de 1914.

Această denumire stilistică născocită pentru definirea artei industriale s-a aplicat retrospectiv doar anumitor aspecte ale picturii... astfel încât putem vorbi despre *Jugendstil* în pictură doar referindu-ne la aspecte externe, formale
().cxxxiii

Totuși, termenul *Jugendstil-malerei* (pictură) a fost folosit în special de oamenii de știință germani, ca o etichetă a postimpresionismului german cxxxiv și a postimpresionismului în general. În ce ne privește ni s-ar părea normal să aderăm în linii generale la părerea lui Schmalenbach, cu toate că vom descoperi că în pictură stilul *Art Nouveau* s-a reflectat în mod independent prin simbolism linear.

În capitolul al 7-lea am remarcat că în arta construcției stilul *Art Nouveau* a ocupat o poziție atât de deosebită, încât se simte nevoia unei investigații mai profunde a acestui gen. Există oare, ne-am putea întreba, în pictura europeană din deceniul al optulea și al nouălea, trăsături care să fie atât de strâns corelate cu stilul *Art Nouveau* încât să justifice un studiu mai amănunțit?

Într-o etapă destul de timpurie în pictura europeană post-impresionistă s-au manifestat anumite trăsături care se află într-o opoziție evidentă cu concepțiile impresioniste referitoare la formă, de fapt, chiar unii dintre artiștii impresionisti au reacționat împotriva impresionismului. Reacția era îndreptată în egală măsură și împotriva dizolvării formei. Obiectul care se dizolva în atmosferă nu mai reprezenta un scop în sine; forma și conturul obiectului fiind restabilite; conturile și-au dobândit în scurt timp valoarea proprie și calitățile speciale ale liniei au devenit în curând un element nou și independent al formării tabloului.

Impresionismul s-a bazat pe perspectiva lineară, dar pe măsură ce deceniul al optulea se apropia de sfârșit se adoptau alte efecte care produceau senzația de spațiu – culoarea, suprafața, liniile unduite. De fapt iluzia adâncimii înceta de a mai fi un scop în sine – și mișcarea vieții în interiorul motivului urma să facă loc unui efect mai liniștit, unei mișcări ritmic pronunțate în compoziția picturii. În ceea ce privește conținutul are loc o nouă schimbare: de la pictura de gen cu motive cotidiene se trece la o pictură ideativă, deseori simbolică. Artiștii renunță tot mai des la Natură ca model direct, abstractizând-o, transformând-o și interpretând-o

în diverse moduri.

Această evoluție este paralelă celei menționate deja în artele aplicate, unde problemele bidimensionalului erau cele mai importante și în care valoarea intrinsecă a liniei – având un ritm mai mult sau mai puțin unduitor ori ca de bici – a devenit esențialul și în care contururile închise ale obiectelor se transformau în scopuri în sine. De fapt, întâlnim câteva trăsături importante comune în dezvoltarea artelor și a artelor aplicate în deceniul al optulea și al nouălea, pe de o parte ca rezultat al unor precursori comuni, cum ar fi Mișcarea preraphaelită, influența japoneză și orientală, cultul liniei și în sfârșit, dar nu în cele din urmă, strădania de a realiza un *Gesamtkunstwerk* în care artistul individual să lucreze în diferite domenii. Nu e de mirare că aceleași tendințe care au dat naștere unor stiluri trebuiau să fie exprimate în genuri diferite. În cadrul curentului *Art Nouveau* baza acestei unități artistice este realizată de valoarea intrinsecă a liniei și conturului, relației liniei cu suprafața, problemei bidimensionalului, influenței ritmului asupra naturii și tendinței de a simboliza.

Deși evoluția principală în pictura europeană – dominată de francezi – prin neoimpresionism, școala de la Pont-Aven, sintetism, *cloisonnism*, grupul *Les Nabis*, simbolism, primitivism și în cele din urmă prin fovism – a depășit curentul *Art Nouveau*, totuși influența acestuia se reflectă în pictura celor mai multe școli naționale. Prin intermediul unor artiști s-a realizat un simbolism linear în care valoarea liniei și conturului nu era doar descriptivă, ci avea un înțeles mai profund, exprimând ideea motivului.

Acest simbolism linear, care uneori era legat de expresionism, a constituit probabil contribuția cea mai importantă pe care stilul *Art Nouveau* a dus-o picturii acelei perioade.

Școala preraphaelită târzie

Frăția preraphaelită a fost întemeiată în 1848, nucleul original fiind reprezentat de William Dyce, Ford Madox Brown și Dante Gabriel Rossetti. Primii doi au avut legături cu școala germană de pictură, Nazarineană, din Roma ale cărei obiective generale se asemănau celor ale Preraphaeliților: artă, religie și etică strâns corelate în programul lor; studiul naturii și fără îndoială cel al artei Trecento-ului au jucat un rol preponderent. Totuși artiștii englezi erau interesați în mod deosebit de arta decorativă. Grupul a fost curând reunit de Holman Hunt, Edward Burne Jones, John Everett Millais și tânărul William Morris. Arta acestora pornea de la Naturalismul cel mai flagrant ajungând la un Romantism sentimental și mistic de tip medieval.

În cadrul Școlii preraphaelite târzii, pot totuși fi urmărite tendințe care se asociază direct curentului *Art Nouveau*. Am văzut deja (vezi capitolul 6) cum artiști ca Walter Crane, George Heywood Sumner, Herbert P. Horne și Selwyn Image și-au adus contribuția la curentul englez proto *Art Nouveau*, în artele aplicate și multe din trăsăturile evidente în artefactele lor pot fi de asemenea

găsite în pictura acestora.

În pastelul lui Burnes Jones, *Pelicanul*, din 1881 putem remarca câteva caracteristici stilistice ale școlii, de exemplu, preferința pentru forme înguste și verticale, conjugată cu folosirea liniei pe verticală și în serpentină. În opera lui Walter Crane întâlnim aceleași tendințe poate cel mai clar exprimate în schița acestuia la o compoziție pentru mozaicuri, 1886 – 87. Compoziția intitulată *Aer* exemplifică teoria acestuia asupra sensului mișcării, prezentată într-o manieră extrem de decorativă având preferințe pentru speciile ornitologice atât de pertinente artei decorative engleze cu deosebire operei lui Walter Crane. Lucrarea lui Crane din 1892 *Caii lui Neptun* are aceeași forță ritmică bazată pe mișcarea permanentă a valurilor. Burnes Jones, Crane și G.F. Watts reprezintă miezul picturii Prerafaelite târzii. În timp ce primii doi au transformat treptat Naturalismul într-un cult al linearismului prezentând semitonuri literare, cel de al treilea a continuat să picteze alegorii simbolice, după cum se poate vedea în cea mai mare parte a tablourilor sale literare dintre 1885 – 1900. Discipolul lui William Morris, Frank Brangwyn constituie o verigă cu pictura franceză a anilor 1890; el a locuit la Paris în timpul anilor 1891 – 95, unde a venit în contact cu Maurice Denis și tot aici a lucrat și pentru Bing. În opera sa se îmbină cultul englez al liniei cu stilul bidimensional al Școlii Franceze într-o producție prolifică care numără tablouri, desene și litografii.

Prerafaelismul ocupă într-un anumit fel o poziție izolată în pictura europeană; el a avut un pronunțat caracter englez și a exercitat doar o influență limitată asupra evoluției picturii de pe Continent. Nu s-a bazat pe valorile pictorale ci pe cele lineare și literare și importanța sa a fost în general mai mare în artele grafice și aplicate. Totuși în cazul Olandei și Belgiei, pictura Prerafaelită a jucat un rol aparte.

Școala de la Pont-Aven și Nabiștii

În 1901 Richard Muther a dedicat un capitol simbolismului francez în cartea sa despre pictura secolului al XIX-lea pe care l-a intitulat „Triumful liniei” – titlu care spune foarte mult despre pictura franceză din această perioadă, deși nu chiar totul. Acest curent a constituit în mod clar singura punte de legătură între evoluția pe care a urmat-o curentul în Anglia și cea din Franța, atât erau de diferite antecedentele picturii contemporane de fiecare parte a Mării Mânecii.

Izvorul tendințelor sintetiste a Cloisonnism-ului din Franța poate fi parțial găsit în reacția împotriva impresionismului – împotriva descompunerii motivului, perspectivei lineare, lipsei de conținut și a dizolvării demarcației dintre linie și formă. Iarăși și iarăși regăsim același efort de a restabili elementele picturale pentru a realiza coeziunea formei, sinteza. În cursul anilor 1884 – 86 Georges Seurat și-a desăvârșit capodopera *La Grande Jatte*. În această pictură el a realizat ceea ce s-a numit obiectivizarea motivului și a părților sale individuale, punând un accent ferm pe contur, și elementele care crează forma. În 1887 – 88

el a pictat *La Parade*, în 1889 – 90, *Le Cahut*, iar în 1890 – 91, *Le Cirque*. În toate acestea găsim un spațiu cu totul nou și efecte de linie. Seurat însuși a declarat că înainte de a picta o pânză nouă, problema care urma să fie rezolvată era să stabilească „ce curbă și arabescuri vor urma să brăzdeze suprafața” (cxxxv). De fapt, acum se evidențiază o nouă concepție picturală, care pune accentul pe valoarea intrinsecă a liniei.

Importanța lui Seurat era cu atât mai mare datorită influenței pe care a exercitat-o asupra unui număr impresionant de artiști tineri aparținând grupul lui *les XX* din Belgia – Van de Velde, Finch, Lemmen și Van Rysselberghe. Toți acești artiști s-au îndreptat spre marele maestru atrași de compoziția liniei sale și de tehnica sa, și tot ei au fost aceia care la timpul convenit s-au îndreptat spre artele aplicate. Seurat le-a alimentat căutarea unei noi forme de expresie și prin intermediul mediului intelectual și simbolic din Bruxelles ei au fost conduși la pragul simbolismului linear.

În 1888 Emile Bernard a pictat *Bretonnes dans la Prairie*, în care găsim un punct de plecare nou și cu totul diferit de impresionism, cu toate că în alegerea motivului în sine nu e mai puțin impresionist decât atât de neliniștitul *Le Cirque* sau înșoritul *La Grande Jatte*. Aici accentul cade pe bidimensional și pe suprafața clar delimitată realizându-se o adâncime tridimensională prin decuparea și situarea figurilor a deasupra celeilalte și prin micșorarea acestora – trăsături inspirate de xilograamele japoneze. De fapt este caracteristic faptul că, încă din 1885 Bernard studiase xilogravurile și accentul pus în acestea pe linie și suprafață.

În opera lui Louis Anquetin aflăm un nou efort înspre realizarea unei forme închise. În 1887 și-a dezvoltat metoda de a realiza o sinteză de culoare. Aceasta consta din a privi peisajul prin diferite foi de sticlă colorată, de tipul atât de frecvent întâlnit în casele și vilele celor înstăriți, construite în timpul ultimelor decenii ale secolului trecut. Privind peisajul prin rame de sticlă colorată, băiatul de șaisprezece ani descoperea că diferitele culori creau dispoziții diferite. Indiferent în ce perioadă a zilei ne aflam panourile colorate produceau fiecare o dispoziție aparte: verdele evocând senzația dimineții timpurii, albastrul iluzia unei nopți cu lună, roșul senzația apusului și galbenul lumina orbitoare a soarelui. Acest sistem nu numai că oferea cheia unei scări coloristice simple, ci și o metodă de evocare a unei dispoziții anumite. Acest sistem coloristic sau monocromism emoțional urma să se dovedească de o extraordinară importanță, printre alții, pentru van Gogh, care l-a adoptat cu entuziasm. În felul său Anquetin ilustra aceeași năzuință de a opera o simplificare abstractă; teoria culorilor lansată de el sugerează o nouă cale de a realiza o delimitare a suprafeței și un efect sintetic.

Tânărul Paul Gauguin urma să se lupte cu aceste probleme ale picturii. În 1888 acesta a pictat *Jacob luptând cu îngerul*, în 1888, *Cristul Galben* și în 1889 *Frumoasa Angèle*. Datorită accentului pe care aceste tablouri îl pun pe linie, contur și suprafață, pânzele devin de o „platitudine” remarcabilă. Pentru a delimita suprafețele una de cealaltă s-a introdus un contur puternic, accentuat. Ceea ce

s-a numit „cloazonism” a fost furia de a folosi pete mari de albastru închis pentru a sublinia forma (cxxxvi), declara Paul Sérusier, un pictor care a învățat acest principiu de la Gauguin încă din 1889. În timpul anilor 1889 – 90 sintetismul s-a transformat într-un stil conștient în cadrul grupului de la Pont-Aven, avându-l pe Gauguin ca personalitate predominantă. Acest limbaj artistic devenea o unealtă care în chip uimitor se dovedea capabilă de a exprima ideile grupului. Puterea de expresie era redată prin linii ascuțite și violente și culori simplificate și planuri în diferite culori, care dobândiseră sonoritate în opera lui Gauguin, deși în opera lui Emile Bernard limbajul artistic urmărea tot mai mult crearea unui stil în sine. Totuși grupul de la Pont-Aven a furnizat curând pictori cum ar fi Maurice Denis, Henri Gabriel Ibels, Paul Ranson și Ker-Xavier Roussel – Paul Sérusier constituind de fapt elementul de legătură dintre aceștia. Mai târziu li s-au alăturat și: Pierre Bonnard, Aristide Maillol și Édouard Vuillard. În 1892 acești pictori au întemeiat grupul *Les Nabis* (Profeții), care practicau un simbolism întrucâtva deosebit de cel cunoscut nouă, aparținând școlii de la Pont-Aven. Pictorii grupului *Les Nabis* au contopit forța primitivă și expresivă cultivată de cei din urmă, cu un curent de pictură literară în care conținutul juca un rol mai important. Totuși, în anumite limite limbajul artistic al cloazonismului și sintetismului era păstrat și amplificat. În această perioadă, în care a lucrat tapiserii, Aristide Mai Hol era extrem de apropiat de Paul Ranson. În tratarea figurilor amândoi își aveau rădăcinile în tradiția clasică, dar trăsătura de penel mai elegantă și zimțată caracteristică liniei lor dezvăluia ritmul curentului *Art Nouveau*. Compozițiile figurative ale lui Ranson în special, sunt caracterizate de mișcare, de jocul vântului asupra îmbrăcămintei și draperiilor. Pe fundal plutesc tentacule și animale stranie – ca de pildă, în schițele de tapiserie *Nud în decor oriental*, 1890, și *Două nuduri*, aproximativ 1890.

Opera cea mai timpurie a lui Maurice Denis trădează căutarea calmului și odihnei. Și acesta folosește contururi întunecate, încercând să realizeze în același mod o formă spațioasă și planuri monocrome, dar linia lui e mai calmă, ceea ce ajută la crearea unui efect monumental, ca de pildă în *Aprilie*, 1892. Schițele de costume pe care le-a executat în 1891 pentru *Cele șapte prințese* de Maeterlinck, sunt în totalitate în spiritul curentului *Art Nouveau*, prefigurând cu aproape zece ani mai devreme desenele lui van de Velde (cxxxvii).

Pictorii francezi Gustave Moreau și Odilon Redon nu s-au integrat acestei evoluții. Ar fi posibil să trasăm o linie directă de la Ingres prin Chassériau până la Moreau, în care atât cultul pentru exotism cât și anumite valori lineare să fie puse în evidență. Simbolismul tragi-mitologic al lui Moreau se află la mare distanță de cel al grupului *Les Nabis*, în timp ce limbajul său artistic este mult mai tradițional. Dar în rafinamentul liniei și dispoziția senzuală a acelui *fin-de-siècle* există urme ale curentului *Art Nouveau*. Arta introspectivă a lui Redon nu cuprinde nimic din această pompă și particularitate exterioară; pornind de la un studiu serios al naturii, el s-a îndreptat treptat spre o investigare a psihicului omenesc, în care limbajul artistic închis dădea conținutului introspectiv forma sa cea mai potrivită.

Contribuția cea mai importantă pe care Henri de Toulouse-Lautrec a adus-o curentului *Art Nouveau* s-a manifestat în domeniul afișului, dar și în pictură, mai cu seamă în portretele de femei el a interpretat tipul francez reprezentativ pentru *fin-de-siècle* cu mai multă subtilitate decât oricare dintre contemporani, uneori frizând caricatura. Portretul pe care l-a făcut Yvettei Guilbert este deosebit de caracteristic; și așa cum am mai remarcat cu privire la femeile desenate de el:

Brațele lor excesiv de lungi, acoperite de mănuși trei sferturi, negre, din piele, se evidențiază ca hieroglife ale decadentei, pe suprafața albă a hârtiei cxxxviii.

În timp ce prerafaeliții cultivau un limbaj artistic linear, sofisticat în simbolismul lor romantic, simbolistii francezi elaborau un limbaj artistic în care nu numai linia și conturul ci și suprafața în sine subliniau expresia. În această căutare pentru o formă de expresie bidimensională, efectul monumental al picturii era augmentat, și prin simbolism arta acestora se bucura de un înțeles și un conținut nou. În grupul *Les Fauves*, mai ales în pictura lui Derain, Bonnard și Matisse, de prin jurul anului 1905, găsim cu precizie aceste calități și în plus o înclinare spre o compoziție figurativă, ritmică a cărei origine s-ar putea afla tot în *Art Nouveau*.

Simbolismul flamand și olandez

În Belgia, așa cum am mai văzut (capitolul 7), deceniul al optulea și al nouălea au fost martorii unui avânt al activității culturale. Grupul belgian *Les XX* și într-o măsură mai mică Olanda, au ocupat o poziție importantă la răscrucea unor curente culturale care circulau între Anglia și Franța. Legătura cu Anglia s-a realizat prin prezența artiștilor englezi la expozițiile grupului *Les XX*, dar și pe alte căi. Cunoașterea artei engleze s-a răspândit mai ales prin articole de teoria artei datorate unor scriitori ca Ruskin, Morris, Day și Crane. Această influență s-a dovedit de o importanță deosebită în cazul lui van de Velde. Mai existau și alte legături mai directe. Fernand Khnopff, bunăoară, de descendență britanică, era căsătorit cu o englezoaică și acesta și-a petrecut câțiva ani în Anglia. Făcuse deja cunoștință cu prerafaeliții cu ocazia Expoziției Universale de la Paris din 1878. Ca discipol al lui Moreau el a fost un admirator timpuriu al simbolismului francez. Și olandezul Jan Toorop era căsătorit cu o englezoaică; și-l întâlnim la Londra pentru prima oară în 1884 și din nou în 1886 și cu multe alte prilejuri până în 1889. Totuși, ca și van de Velde, el s-a simțit deosebit de atras de pictura lui Seurat. Asociațiile sale javaneze sunt specifice pentru arta sa și pentru arta olandeză din această perioadă. Toorop își petrecuse primii unsprezece ani de viață în Java, și multe impresii din tinerețe apar în arta sa de maturitate.

Tânărul pictor van de Velde – inspirat de opera lui Seurat – a fost primit în mediul cosmopolit al Bruxelles-ului în 1889. „Aș dori atât de mult să vă combat (grupul *Les XX*) deoarece aceasta este singura încurajare și onoare la care m-aș putea aștepta” (cxxxix). Van de Velde și-a început cariera de pictor ca

impresionist în a doua jumătate a deceniului al optulea, legat de neoimpresionism în 1888 – 89, manifestând un deosebit interes pentru Seurat în 1890, publicând în *La Wallonie* două articole despre acesta, în care comentează teoria lui Seurat cu privire la culoare și importanța liniei în pictura sa. În compoziția sa abstractă *Ornament din fructe*, din 1892, regăsim un ritm linear care ni-l amintește pe cel al lui Ranson din grupul *Les Nabis*. În broderia sa *appliqué* intitulată *Priveghiul îngerilor* din 1893, totuși, motivul este figurativ, dar tehnica de fapt, cu planuri largi, monocrome, clar delimitate, subliniază linia și valoarea sa ritmică abstractă. În 1894 van de Velde n-a expus în cadrul expoziției *La Libre Esthétique* deoarece își concentrase deja atenția în direcția artelor aplicate. El a ținut în schimb o conferință grupului, pe care a intitulat-o suficient de sugestiv *L'Art Futur*²⁰⁵.

Fernand Khnopff a fost pictorul simbolist cel mai de seamă al Belgiei și strânsa sa legătură cu poeții Maeterlinck și Verhaeren justifică simbolismul literar din opera sa. Prima sa lucrare cu caracter simbolic, *Sphinx* datează din 1884 și în prima jumătate a ultimului deceniu el și-a terminat cele mai importante opere ale sale printre care „*The Offering*”²⁰⁶ 1891, *I Lock My Door Upon Myself*²⁰⁷, 1891, *La poésie de Stéphane Mallarmé*²⁰⁸, 1892, și *Comme des flammes, ses longs cheveux*²⁰⁹ 1892, și *Arum Lily*²¹⁰, 1895. Influența preraphaelită este deosebit de evidentă în opere ca *I Lock My Door Upon Myself* care sunt pătrunse de o singurătate și liniște monahală, de o resemnare introspectivă. Aceeași influență caracterizează și tipurile sale feminine și remarcăm de asemenea că titlurile sale apar adesea în engleză. Mai mult decât atât, preferința pe care o manifestă pentru formatele neobișnuite fie înalte și înguste ori foarte scurte și late sunt un alt simptom al aceluiași curent. În *la poésie de Stéphane Mallarmé* găsim o bună parte din dispoziția caracteristică lucrării *I Lock My Door Upon Myself* – un calm meditativ, o adiere dintr-un infinit extatic. Atât ca formă cât și ca motiv acest tablou reprezintă expresia completă a simbolismului poetic al lui Khnopff.

Jan Toorop a reprezentat varianta olandeză a lui Khnopff. Și acesta s-a îndreptat către simbolism în perioada 1890 – 91 și a fost de asemenea bun prieten cu Maeterlinck și Verhaeren. Stilul acestuia apare pe deplin încheiat încă din 1891 din caricatură *Faith Giving Way*²¹¹ în care compoziția e înțesată de siluete slăbănoage și deșirate descrise prin mișcări ritmice, lineare. Suferința este componenta esențială a tabloului, iar siluetele ne lasă impresia că scrutează viitorul, tinzând parcă spre eternitate, ori pur și simplu țin ochii închiși, ascunzând

²⁰⁵ Arta viitorului

²⁰⁶ Jertfa

²⁰⁷ Încui ușa după mine

²⁰⁸ Poezia lui Stéphane Mallarmé

²⁰⁹ Ca flăcările, pletele sale lungi

²¹⁰ Rodul pământului

²¹¹ Calea spre credință

mii de mistere dincolo de pleoape. În următorii câțiva ani a urmat o serie de tablouri fiecare conținând în diferite grade elemente religioase ori mistice. În litografia *The Girl with the Swans*²¹² din 1892 linia e trasată cu multă sofisticare, formele sunt alungite și mișcarea ritmică. În *Apocalypse*²¹³, 1892, sau *Oh, Grave, Where is Thy Victory*²¹⁴, 1892, cea din urmă cu un titlu specific englezesc, simbolismul religios este predominant, în timp ce capodopera sa *Three Brides*²¹⁵ din 1893 reflectă cultul mistic al Femeii. Găsim aici o interpretare a femeii care ne amintește de opera lui Munch *Three Stages of Woman*²¹⁶. Pictura lui Toorop, totuși, își asumă întotdeauna riscul de a culmina într-un joc decorativ al liniei și acest gen de pictură s-a dovedit a fi în impas. Ne vin involuntar în minte cuvintele olandezului Nabi, Jan Verkade: Nu există tablouri, ci numai decorație (cxl).

Opera lui Johan Thorn Prikker se aseamănă îndeaproape cu cea a lui Toorop – în forma lineară de expresie, cât și în simbolism. În *The Bride*²¹⁷ 1893, găsim un simbolism senzual, erotic, în timp ce linia își șerpuieste ritmul spiral sugestiv prin corpuri, lumini, coloane și chiar prin trupul miresei. Thorn Prikker și imitatorul de origine engleză al lui Seurat, Alfred W. Finch, au fost amândoi corelați cu van de Verde încă de timpuriu, interesându-se de artele aplicate și lucrând pentru acesta în timpul ultimului deceniu. În 1904 Thorn Prikker a acceptat un post de predare la Școala de Arte aplicate din Krefeld, în timp ce Finch încă din 1894 s-a dedicat în primul rând ceramicii, croindu-și drum spre Finlanda (vezi capitolul 8).

În general, în Olanda, ritmurile lineare *Art Nouveau*, au jucat un rol mai mare în desen decât în pictură, așa cum reiese din opera lui Roland Holst, Théo van Hoytema, Anton der Kinderen și George Lemmen. În același timp simbolismul olandez cu nuanțele sale literare, era în privința limbajului artistic influențat în esență de accentul de factură *Art Nouveau* asupra valorii intrinseci a liniei.

Expresionismul german

Din când în când în istoria culturii europene apare o infuzie de vitalitate dinspre Nord – nu numai vitalitate, ci și un sens tragic al vieții împreună cu infuzia acestei vitalități^{cxli}.

Acestea sunt cuvintele prin care Herbert Read îl prezintă pe Edvard Munch, în a cărei operă omul și pasiunile sale au devenit motivul central. Munch însuși și-a

²¹² Fata cu lebedele

²¹³ Apocalips

²¹⁴ O, mormânt, unde ți-este izbânda

²¹⁵ Trei mirese

²¹⁶ Cele trei stadii ale femeii

²¹⁷ Mireasa

formulat programul său ca pictor încă din 1889 după cum urmează:

Interioarele nu vor mai fi pictate cu persoane care fac lectură și femei care tricotează. Ele trebuie să cuprindă oameni vii, care respiră și simt, suferă și iubescxlii.

Munch provine dintr-o familie mic-burgheză. Mama și sora sa au murit pe vremea când acesta era doar un copil și se pare că de la o vârstă timpurie era obsedat de spaima morții. Dintre pictorii care au fost influențați de curentul *Art Nouveau*, Munch este probabil artistul cel mai talentat. El a izbutit nu numai să confere liniei o valoare proprie și expresivă ci și un înțeles, în strânsă corelare cu ideea motivului, în afară de aceasta, n-a mai existat niciun alt artist care să se cufunde atât de adânc și cu atâtă amărăciune în dispoziția *fin-de-siècle*.

Inițial educația artistică a lui Munch a mers pe linia naturalismului, în scurt timp a devenit membrul unui grup boem de artiști care locuiau pe vremea aceea în capitala Norvegiei. La Paris, pe care l-a vizitat pentru întâia oară în 1885 și unde și-a făcut studiile în perioada 1889 – 92, devine discipolul lui Bonnat, a cărui manieră academică trebuie să-i fi părut străină. Tot acolo a făcut cunoștința lui Strindberg, Mallarmé și Meier-Graefe. A avut de asemenea ocazia de a vizita expozițiile organizate de impresioniști, simbolști, sintetiști și de grupul *Les Nabis*. Prin intermediul lucrărilor sale din domeniul teatrului el a luat cunoștință cu deosebit entuziasm de ultimele curente muzicale, deși cea mai mare influență asupra dezvoltării sale intelectuale a avut-o Nietzsche. În „*Așa grăit-a Zarathustra*” Munch a auzit ecoul propriilor sale idei cu privire la artistul creator și la poziția acestuia în societate – un geniu ca figură singuratică și tristă care interpretează viața prin intermediul artei și, în acest proces se sacrifică pe sine – carnea și sângele său și este în cele din urmă distrus. Această idee este întruchipată în *Marș Funebru* din 1897 în care este descris un sicriu înălțat de niște siluete feminine unde și concepția lui Munch asupra Femeii este caracteristică, reflectând o atitudine ambivalentă, un amestec de devoțiune și teamă, care o făceau să fie deodată Madonă și Vampir.

Friza Vieții a început să capete o formă în 1889 – 90 și Munch o rezumă în următoarele cuvinte: „Va vorbi despre iubire și moarte”. Mai departe menționează în mod expres Natura ca pe un fundal al acestor cicluri de tablouri:

prin friză linia curbilinie a țărmlui își croiește un drum șerpuitor; dincolo e marea, într-o linie continuă iar dedesubt coroanele arborilor în freamăt viața își urmează cursul ei cu bucuriile și amărăciunile sale (cxliii).

Numai titlurile *Sărut, înserare, Melancolie, Teamă, Seara pe strada Karl Johan, Pubertate*, toate din perioada 1890 și 1892 sunt extrem de revelatoare. Acestea au fost urmate de *Vampir, Madona, Gelozie, Strigăt*, toate datând din 1893, *Cenușa* din 1894, *Femeie în trei ipostaze*, 1895 o serie care se încheia la

vremea aceea cu *Dansul Vieții* din 1900. În 1891 a avut loc o schimbare în stilul artei lui Munch. După ce parcurge o scurtă etapă neoimpresionistă în 1891, este caracterizat de o mult mai mare disciplină a formei. Cu toate acestea abia în 1893 în lucrarea *Strigătul* toate tendințele sporadice ce mergeau pe linia simplificării formei – care pot fi urmărite încă din a doua jumătate a anilor optzeci – se contopesc într-o operă unitară. În iarna lui 1891 – 92 Munch a fost preocupat de ideea de a pune pe pânză o întâmplare care s-a petrecut la Oslo. Perspectiva amănunțită și liniile acaparatoare par să absoarbă silueta din primul plan ducând-o în adâncuri și tensiunea interioară care îi produce suferința izbucnește în linii unduitoare care par să reflecte dispoziția întregului decor ca în *Seara pe strada Karl Johan*. Prin această interpretare traumatică a unei experiențe subiective, exact ca în *Strigătul* – accentuat de joc expresiv al liniei și cucerit de culoare – Munch a adus cea mai îndrăzneată contribuție picturii aniilor nouăzeci. Aceleași efecte expresive apar și în *Madonna*, 1893 – 94 – la un nivel artistic și mai ridicat, și aici, ca și în *Strigătul*, formele ornamentale de tip *Art Nouveau* depășesc granițele decorative; ele transmit mesajul.

În peisajele sale din ultimul deceniu s-a străduit prin intermediul unei concepții de formă sintetice să realizeze aceeași atmosferă concentrată ca în tablourile sale cu siluete – îndeosebi în studiile sale nocturne, cărora li s-a dedicat cu asiduitate la vremea aceea. În aceste tablouri amurgul estompează toate elementele neesențiale subliniind formele mari, monumentale. În modul acesta Munch a ridicat peisajul prin intermediul liniei și al conturului la nivelul psihicului și a izbutit să contopească silueta și peisajul astfel încât cel din urmă să devină expresia figurii. Existența sa neliniștită, ca de hoinar aproape, din vremea ultimului deceniu și primii ani ai secolului nostru a determinat în cele din urmă în 1908 o epuizare nervoasă. În 1909 s-a înapoiat definitiv în Norvegia și în același timp s-a înregistrat și o schimbare în stilul și ciclul motivelor sale.

„Jugendstilul”²¹⁸ în Elveția, Germania și Austria

În anii nouăzeci pictorii elvețieni ai avangardei erau extrem de influențați de Franța. Printre aceștia se numărau artiști atât de deosebiți ca Ferninand Hodler și Giovanni Segantini din Tirolul de Sud. Încă din 1885 Hodler venise în contact cu simbolismul. În 1890 a făcut prima schiță pentru *Noaptea*; și în timpul șederii sale la Paris din 1891 s-a familiarizat cu lucrările grupului *Les Nabis* și cu pictura Pre-Rafaelită, cu toate că a mai fost influențat și de Puvis de Chavanne. În cursul anilor nouăzeci a dezvoltat un stil figurativ monumental a cărui caracteristică specifică consta din armonia ritmică din interiorul unui grup figurativ. Siluetele individuale se leagă una de alta într-o mișcare subtilă și grațioasă, subliniind simbolul ciclic și adesea literar. Subiectele sale includ *Vis*, *Ziua*, *Noaptea* și

²¹⁸ Pictura *Jugendstil*

Primăvara, cu o siluetă umană care simbolizează universul. În *Ziua* 1899 – 1900 (figura 9.7) schimbarea ritmică și repetarea mișcărilor mâinii și trupului crează aceeași tensiune între mișcarea exterioară și calmul interior după cum apare în opera lui Georges Minne și Rodin în anii optzeci. O altă trăsătură esențială a artei sale constă în faptul că conturul siluetei ori peisajul servește să sublinieze conținutul și ideea motivului. Acesta este un principiu important în Expresionism și reflectă aceleași curente ca și în simbolismul linear din alte țări.

Giovanni Segantini – un artist autodidact, a dezvoltat într-o măsură mult mai mare influența simbolismului și a dispoziției *fin-de-siècle*. Ca și la Munch evenimentele tragice din copilărie și-au lăsat amprenta în viața sa creatoare. În compozițiile sale din ultimul deceniu apare în mod constant Femeia sub înfățișarea Mamei, ca de pildă în *Cele Două Mame* care prezintă mama-om și mama-vacă una lângă cealaltă în staul; *Îngerul Vieții* dedicat bucuriilor maternității și *Ucigașă de Copil* din 1894 care o înfățișează pe mama frivolă al cărei păr apare înfășurat de un copac fără frunze pe o câmpie stearpă, goală, acoperită de zăpadă. Și în opera acestuia, ca și în opera multor contemporani ai săi ca Gauguin, Munch și Hodler, peisajul joacă un rol predominant în crearea simbolurilor, accentuând atmosfera, în vreme ce omul apare ca parte integrantă a decorului natural. Așa apar lucrările în ciclul său care prezintă viața și natura omului. Pictura germană *Jugendstil* nu s-a constituit ca în alte câteva țări ca o reacție împotriva Impresionismului, nici nu s-a dezvoltat în strâns contact cu curentele literare și simbolice, ca în majoritatea altor țări europene. De fapt nu exista niciun curent impresionist împotriva căruia să reacționeze și nu exista niciun curent *avangardist* în pictură. Așa încât, după cum am remarcat anterior, Germania a întârziat să se alăture mișcării.

Cei doi factori importanți care au pregătit terenul pentru pictura aceasta nouă l-au reprezentat Expoziția lui Munch de la Berlin din 1892 și *XI Group* – fondat în același an de către unsprezece artiști ca o reacție față de grupul *Les XX*. În rândul celor XI se numără pictori germani de frunte aparținând perioadei *Art Nouveau*, cum ar fi Max Klinger, Walter Leistikow și Ludwig von Hoffmann. În pictura lui Klinger nu găsim atât de multe calități formale externe aparținând stilului *Art Nouveau*, dar în încercările sale de a îmbina pictura și sculptura, recunoaștem ideea de *Gesamtkunstwerk*. Lucrarea sa din 1885 – 87 *Judecata lui Paris* stabilește un tipar atât în ceea ce privește încadrarea cât și motivul, sculptura îmbinându-se cu pictura. Ludwig von Hoffmann a fost acel pictor peisagist a cărui operă a exprimat o predispoziție emoțională mai mult decât oricare din pictorii germani ai acestei perioade. El a pictat alunecarea în ceață a bărcii cu pânze ori cursul șerpuitor al unui râu printr-o pădure inundată de soare – adesea cu un grup de femei tinere care râd și se scaldă. Dar în acest peisaj tipic pentru anii nouăzeci el a înserat deseori o ființă de factură simbolică – o creatură mistică care se ridică din străfundurile vântorii unui râu, ori o față pe care o zărim vag în decorul unui codru. Treptat, totuși, s-a concentrat asupra aspectului decorativ al picturii, și găsim în opera sa interesul contemporan pentru linie,

pentru un ritm fluent și forme alunecătoare, care devin un scop în sine. În opera sa ca și în opera lui Munch forma nu deține o semnificație profundă, nici în expresie, nici în conținut; ea devine un mijloc exterior de a transmite dispoziția.

În 1892 se întemeiasă deja la München *Münchener Sezession*. Aici vom găsi pictori ca Franz von Stuck, Carl Strahtmann și Hugo von Habermann. Von Stuck suferise într-o fază de început influența Simbolismului, și găsim o asemănare foarte apropiată între Knnopff și demonismul său teatral, ca de pildă în *Păcat* – aidoma colegilor săi belgieni – și multor altor artiști *Art Nouveau* – el folosește sexul ca temă majoră, împreună cu șarpele și alte efecte orientale care subliniază ideea de păcat și senzualitate. Găsim ceva asemănător și în opera lui Strahtmann, care a îmbinat tradiția academică cu elementele noi de stil, dar în vreme ce von Stuck și Strahtmann reprezentau siluete feminine cu trăsături *fin-de-siècle* morbide și vicioase, oferindu-le denumiri ca: *Salomé*, *Judith*, *Salambo* ori *Mireasa Șarpe*, von Habermann prefera în general, femeia picantă, al cărei păr, șal ori văl conferea accesoriiile exterioare necesare unei fantezii decorative de tip *Jugend*.

În 1897 când a luat ființă *Wiener Sezession* – cu periodicul *Ver Sacrum* ca organ al său, scopul urmărit era de a ține la curent arta austriacă cu noile curente internaționale, și de a dirija atenția publicului asupra artei autentice, dincolo de tot ce e popular și sentimental. „Negustorie sau artă acesta e miezul secesiunii noastre” scria susținătorul entuziast al mișcării, Hermann Bahr în primul număr al lui *Ver Sacrum*. Printre fondatorii săi se aflau Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Koloman Moser, Alphonse Mucha și Joseph Olbrich, dar mai ales pentru că obiectivul nu consta numai din a crea cu orice preț o artă nouă, ci o artă bună, nu considerăm pictura evident integrată în tiparele *Art Nouveau* după cum s-a întâmplat în multe alte țări.

Personalitatea dominantă a acestui mediu era Klimt, care era un specialist în redarea figurii feminine. Nudurile și portretele sale sunt inspirate de o încântare senzuală care se resimte atât în interpretarea personalității cât și în concepția sa picturală. Siluetele sale există într-un spațiu abstract în care par să sufere în voie într-o lume pătrunsă în general de o notă tragică și uneori aproape voluptuoasă, ca în *Salomé*, 1909. Totuși jocul său decorativ în care aurirea și foile aurite sunt aplicate discret, nu are legături profunde, în ceea ce privește conținutul, cu motivul ori persoana prezentată: are loc o fuziune formală, lipsită adesea de o semnificație profundă. Printre operele sale de seamă se află pictura murală de la Universitatea din Viena, 1900 – 3, care cândva s-a bucurat de un *succès de scandale* și mozaicurile de pe pereții *Palatului Stoclet* din Bruxelles datând din 1910.

Unul dintre artiștii care merg pe linia lui Klimt a fost Rudolf Jettmar. El a mai cultivat și pictura ornamentală decorativă, dar în ceea ce-l privește, sexul juca un rol oarecum subordonat. Formele sale rotunjite și limbajul artistic închis sunt cel mai bine puse în evidență în tipăriturile sale.

Concluzii

Într-o încercare de a analiza rolul jucat de curentul *Art Nouveau* în evoluția picturii, suntem inevitabil conduși spre concluzia că acesta reprezintă o reacție împotriva picturii Impresioniste, cu excepția zonei de cultură germane, unde Impresionismul jucase un rol mai puțin important. În esență, stilul reprezenta o reacție împotriva dezvoltării suprafeții și liniei și în pictură acesta a marcat sfârșitul concepției iluzioniste asupra formei. Însemnătatea conturului și juxtapunerea suprafețelor s-au restabilit după tendințele dezintegratoare din deceniile al optulea și al nouălea. Nu s-a restabilit doar conturul: liniei adevărate și traiectoriei sale i s-a conferit propria sa valoare, dobândind statutul unor mijloace picturale complet valide. Aceste mijloace pot să aibă importanță pentru conținut prin modul în care linia stăpânește atmosfera tabloului prin intermediul efectului său sugestiv, ori ele pot evoca în pictură valori ornamentale. Prima supoziție oferea noi surse de inspirație, îndeosebi peisajului și picturii figurative, în care Omul și decorul său se contopesc pentru a trezi o atmosferă într-o măsură cunoscută anterior în istoria picturii. Acest curent este un strămoș al Expresionismului, în timp ce cealaltă tendință, care pune accentul pe latura decorativă și ornamentală și valoarea lor specială în pictură, prefigurează pictura abstractă. Deși ar fi incorect să vorbim despre o Școală *Art Nouveau* în pictură, curentele inerente acestui stil sunt extrem de evidente, introducând trăsături care urmează să se dovedească de o importanță fundamentală pentru evoluția ulterioară a picturii europene.

10. Tendințe *Art Nouveau* în sculptură

Curente în sculptură între anii 1875 – 1900

Sculptura anilor șaptezeci și optzeci a fost în mare influențată de Neo-Baroc și de curentele realiste al căror conținut literar era adesea anecdotice. În afară de aceasta mai era și opera lui Hildebrand, care reprezenta o tendință clasică și cea a lui Rodin și a Impresioniștilor. Neo-Barocul și Impresionismul împărtășeau câteva trăsături în concepția referitoare la formă: clixiv și dacă luăm în considerare dezvoltarea din timpul ultimului deceniu ca o reacție împotriva acestor două curente, este justificată o examinare mai apropiată a acestor trăsături comune, deoarece ele aveau să confere un punct de plecare evoluției sculpturii din anii nouăzeci.

Sculptura neobarocă și Impresionistă nu este statică în esență. Silueta este în general prezentată în mișcare, ori stând într-un punct de echilibru în mod artificial ales, cum apare bunăoară în opera lui Degas. În conținut și formă sculptura neobarocă și Impresionistă se străduiește să stabilească un contact cu întregul decor. Relația sculpturii cu spațiul merge de asemenea mână în mână cu această concepție. Grație unei deschideri a formei și unor efecte de clar-obscur, sculptura

pune stăpânire pe spațiu, încorporându-l formei ca atare. Compoziția, depinde și ea de această abordare neliniștită și extravertită. Masa agitată, compoziția deschisă și complicată se completează pentru a produce conturul frânt, complicat și crestă față de care generația anilor nouăzeci a reacționat fără îndoială.

În selectarea motivelor, artiștii acestei perioade se orânduiesc de la patosul grandios și alegoric la cel extrem de intim, sentimental și romantic. Una dintre lozincile cele mai universal acceptate ale timpului era: „Sculptura trebuie în primul rând să reprezinte idei și nu obiecte” (cxliv). Hildebrand exprima o opinie oarecum similară când declara:

...noi realizăm o reprezentare și nu o percepție ().cxlv

Dezvoltarea din anii nouăzeci este în ceea ce privește forma, o reacție împotriva acestor tendințe neobaroc și Impresioniste. Are loc o schimbare în concepția referitoare la formă, compoziție și contur. Spre deosebire de forma deschisă, pătrunzătoare din perioada precedentă, acum atenția este concentrată asupra unei forme închise, cum este bunăoară *Balzac* al lui Rodin, din 1892 – 97; silueta nu mai elipsează și nici elementele izolate nu întrerup ideea de unitate. Elementul static este cercetat în sine și din când în când coloana în toată simplitatea sa apare ca un monument ca în lucrarea lui Obrist *Schiță pentru o sculptura arhitectonică*, din 1902. Conturul se agață acum de siluetă, învăluind-o complet. Până și linia de demarcație își poate dobândi propria sa valoare intrinsecă, prin jocul ritmic al liniei. În voluminoasa sa corespondență din timpul ultimului deceniu, sculptorul norvegian Gustav Vigeland se referă continuu la linie, repetând chiar de trei ori într-o succesiune rapidă (cxlvii). Ne dăm de asemenea seamă că reacția împotriva lui Rodin era extrem de puternică. În 1901, comentând sculptura lui Rodin, Vigeland declara: „Nu e suficient să dai pur și simplu câte un impuls formei, făcând din când în când câte o crestătură” (cxlviii). Și remarcă pe care a făcut-o în 1896 exprimând în mod adecvat noile tendințe ale anilor nouăzeci.

Cu fiecare zi îmi dau seamă tot mai limpede că sculptura trebuie să fie mai rigidă: nu trebuie să lăsăm statuile să se evidențieze în aer (cxlix).

Acum se introducea granitul în vreme ce ceara, cândva la modă, fusese abandonată (cl). Remarcăm un efort general de a restabili forma închisă și efectul monumental al sculpturii.

În timpul ultimului deceniu s-a acordat multă atenție problemei relației dintre sculptură și soclu. Teoreticianul Theodor Lipps declara că: înfățișarea plastică a unei forme cere de asemenea și o redare a soclului pe care este așezată acea formă „dintr-o simplă turnare ori în orice caz din același material” (cli). Par arta ultimului deceniu avansa și mai mult: apărea ideea că figura trebuie să se dezvolte din soclul său, din masa efectivă a materialului, fie că acesta era piatră

sau bronz. Soclul obținea o formă *Art Nouveau* caracteristică mai ales prin mișcarea de alunecare a părții inferioare, care deseori dă impresia că suportă greutatea monumentului pe care o transmite în pământ. Ne aflăm aici probabil, în fața unui simbol structural. În tratarea suprafeței descoperim o tendință remarcabilă de a rezuma forma fluidă, care aproape că sugerează uneori o peliculă de umezeală, ca de exemplu în lucrarea lui Meunier din 1900, *Antwerp*. Totuși un alt curent în sculptura anilor nouăzeci era repetarea ritmică a unui motiv. Rodin recursese la aceasta în lucrarea *Burghezii din Calais* și în ultimul deceniu putem găsi exemple ale unei singure figuri repetată în câteva faze ale unei mișcări, creând în acest mod o mișcare ritmică de părți subordonate, ca de pildă în *Sursa* lui Georges Minne din 1898 și *Fântâna* lui Vigeland din 1900 – 1914.

Ciclul de motive caracteristice anilor nouăzeci nu se aseamănă deloc cu acela al anilor șaptezeci ori optzeci. În primul rând erau lipsite de ideea anecdotei, mai puțin narativ în esență. Alegoria, mitologia și motivul istoric erau surghiunite într-o poziție de subordonare. Punând un accent sporit pe valorile plastice, conținutul ajungea să aibă o importanță minoră. Unica siluetă, înfățișată într-o poză simplă, prezenta suficiente probleme. Dar mai apărea de asemenea un ciclu de motive complet noi, care proveneau din psihicul uman. Interesul concentrat în jurul ciclului de viața al Omului, tensiunea interioară pe care acesta îl presupunea și relațiile Omului cu Natura. Zilele sclavilor înlănțuiți și a copiilor care culeg flori se duseseră; sculptorul era acum confruntat cu problemele mai profunde ale umanității.

Toate aceste trăsături reflectă curente și tendințe care ne sunt familiare din anii nouăzeci, dar înseamnă oare acest lucru că putem vorbi despre o Școală *Art Nouveau* în sculptură? Dacă lucrurile nu stau astfel, suntem noi oare îndreptățiți să vorbim despre o sculptură de tip *Art Nouveau*? Răspunsul la prima întrebare va trebui să fie „negativ”. Nu există nici suficient material care să ne îngăduie să vorbim despre o Școală ori o mișcare, și nici n-a existat în sculptură vreun efort suficient de conștient, capabil să producă un limbaj artistic sculptural comun. Pe de altă parte, opera unor artiști individuali reflectă tendințe stilistice într-un mod care poate fi explicat doar prin influența curentului *Art Nouveau*.

Belgia și Franța – Minne

Cel mai important sculptor din această zonă a fost belgianul Georges Minne. Minne și-a început cariera ca pictor și ilustrator și în atmosfera excitantă a Bruxelles-ului numele său a fost de timpuriu asociat cu cel al lui Maeterlinck și a altor simbolști și a expus împreună cu Grupul *Les XX*.

Primele sale ilustrații pentru *Les Serres Chaudes*²¹⁹ de Maeterlinck și *Mon*

*coeur pleure d'autrefois*²²⁰ de Grégoire de Roy dezvăluie într-o manieră destul de caracteristică influența engleză. În 1898 Minne a desăvârșit ceea ce urma să devină opera vieții sale – și capodopera sculpturii *Art Nouveau* – *Izvor cu Băieți în genuncheați*. Această lucrare a fost sculptată în marmoră și expusă în 1906 la Essen (clii) la Folkwang Muséum. În 1896 el realizase deja *Tinerete în genuncheați* și în 1897 *Băiatul care poartă relicve*. În aceste două opere el a descoperit principalul său motiv – un tânăr în genuncheați cu brațele încrucișate pe piept închizând această mișcare prin plasarea brațelor pe umeri. Izolată fiecare siluetă ar fi închisă în interiorul propriei sale sfere cristaline, dar în *Izvorul* motivul se repeta de cinci ori, fiecare deviind doar puțin de la motivul principal – prin înclinarea capului, și prin amplasarea mâinilor. Figurile sunt legate împreună într-un ritm suplu care creează o mișcare de fugă de la o siluetă la cealaltă, fără a întrerupe în vreun fel efectul static. Limbajul artistic de fapt este abstractizat conferind liniei valențe cu totul noi, nu numai prin marginea închisă a conturului, ci și prin jocul liniei pe care-l creează abstractizarea.

Minne n-a mai realizat alte opere în acest stil elevat. După moartea compatriotului său Constantin Meunier în 1905 el s-a apropiat totuși de stilul lui Meunier atât ca formă cât și ca motiv și în anii 1909 – 1911 și-a modificat total limbajul artistic adoptând în schimb un puternic realism. Ulterior arta sa a suferit câteva modificări stilistice. În opera lui Meunier însuși, care a abandonat pictura în favoarea sculpturii – la vârsta de cincizeci de ani, aflăm doar o singură trăsătură exterioară de tip *Art Nouveau*, și anume forma fluentă și adesea învâluită pe care el o conferă uneori suprafeței.

În Franța Aristide Maillol este probabil unicul artist important pe care se cuvine să-l menționăm în acest context, cu toate că nu trebuie ignorată nici preocuparea pe care o acorda sporadic sculpturii Gauguin. Reliefulurile lui Gauguin se bazează pe aceleași concepții despre suprafață ca și pânzele sale. Linia îndrăznească unduitoare conferă un efect de o extraordinară expresivitate ca de pildă în *Soyez amoureuses, vous serez heureuses*²²¹ din 1890. Basoreliefulurile lui Maillol aparținând celei de a doua jumătăți a ultimului deceniu dețin o bună parte din semnificația evazivă a bidimensionalului pe care și-o cultivase pe la începutul anilor nouăzeci în schițele de tapiserie. Siluetele sale capătă formă fără vreun efect iluzionist pe un fundal abstract. Stilul este ferm și tinde către linear, ca de pildă în *La Source*²²² care datează de prin 1898. Linia care se îndreaptă direct în jos a draperiilor ce învâluie cu linii paralele picioarele femeii subliniază ritmul și conferă liniilor o valoare foarte precisă. Suprafața acoperită de valuri amintește într-o anumită măsură stilul *Art Nouveau*. În basoreliefulurile *La Méditerranée*²²³

²²⁰ Sufletul meu plânge

²²¹ Indrăgostiți-vă, veți fi fericiți

²²² Izvorul

²²³ Mediterana

din 1902 și *Le Désir* 1904 el a descoperit într-o anumită măsură forma pe care urma s-o păstreze pentru tot restul vieții. Par abstractizarea sa idealizatoare și concepția clasică asupra formei l-au dus mult dincolo de ceea ce ar putea constitui niște tendințe *Art Nouveau* în sculptură.

Printre sculptorii care au adoptat o anumită perioadă de timp limbajul artistic *Art Nouveau* erau Alexander Charpentier și Jean Dampé – ambii fondatori ai grupului *Les Cing*. Dampé era un entuziast cercetător al Naturii dar considera utilă stilizarea. Pe la începutul anilor nouăzeci surprindem în opera lor o tendință de alunecare, un ritm linear al conturului și o predispoziție către accentuarea valorii intrinseci a liniei, în special în basorelief. *Sărutul bunicii* – opera lui Dampé din 1892, în care capul copilului se detașează de fapt din masă într-o manieră aproape respingătoare, dezvăluind cât de departe putea merge imaginația artistului în tensionarea relației dintre siluetă și soclu. Desigur că nu este deloc greu să găsim urma unor tendințe *Art Nouveau* mai mult sau mai puțin accidentale în operele sculpturilor anilor nouăzeci, mai cu seamă în opera lui Eugène Grasset ca și în aceea a lui Victor Prouvé, cum ar fi capul de femeie realizat de acesta din urmă în 1894 (cliii) și intitulat *La Nuit*. Atunci când Louis Pierre Roche sau Raoul Larche au folosit un model ca Loïe Fuller pe la 1900, rezultatul a fost negreșit de tip *Art Nouveau*. Dar acest lucru se datoră mai mult efectelor sculpturale decât unei soluții plastice în concordanță cu principii sculpturale *Art Nouveau* mai profunde, chiar dacă îmbrăcămintecele celebră și vălul lui Loïe Fuller reproduceau întregul ritm *Art Nouveau* pe care ni-l putem imagina, în general s-ar părea că sculptura franceză s-a exprimat în stil *Art Nouveau* numai în măsura în care s-au apropiat de limbajul său artistic, absolut exterior (cliv) așa cum au făcut sculptori ca: L'Alliot, Blairey, Godet, Marchand și Mourot-Vanthier, deși suntem siguri că cercetări ulterioare vor elucidă mai bine această chestiune.

Germania – Barlach și Obrist

În sfera culturală germană Ernst Barlach este figura cea mai reprezentativă în domeniul sculpturii. În cea de a doua jumătate a deceniului al nouălea a colaborat cu desene la periodicele *Simplizissimus* și *Jugend* și tot din această perioadă datează și primele sale sculpturi. Totuși limbajul său artistic stilizat, de influență decorativă, nu s-a conturat înainte de 1902 (clv). Stilul său își găsește cea mai deplină exprimare în silueta din ceramică *Fata Cerșetoare* de pe la 1907. Acest limbaj artistic închis, cu un contur neobișnuit de simplu urma să fie cultivat de Barlach într-o anumită măsură pentru tot restul carierei sale, și cu toate că linia joacă adesea un rol dominant, acest artist ne conduce prin domeniul Expresionismului.

Contribuția cea mai originală la evoluția sculpturii în timpul perioadei *Art Nouveau* se datorează lui Hermann Orbst prin cele două schițe ale sale pentru o coloană, una înainte de 1902, probabil în 1898 și cealaltă din perioada 1902 – 5. Cea dintâi prezintă un monument în formă de con înclinat a cărui idee principală e reprezentată de o mișcare ascendentă spiraloidă. Pare să exprime o idee de bază și o idee universală, efortul etern al Omului de a atinge culmile cele mai ridicate. Este surmontat de o figură înaripată, care-și întinde brațele pentru a susține diversele figuri ale spiralei ca să atingă vârful. Această idee, care reprezintă în sensul său cel mai larg ciclul omenesc, poate fi regăsită de asemenea, ceva mai târziu în opera lui Gustav Vigeland. Și Munch de asemenea s-a gândit o vreme la acest motiv și a realizat chiar un mulaj în argilă. Se spune că l-ar fi acuzat pe Gustav Vigeland de a fi furat de la el ideea coloanei umane. Munch a mai executat și schițe în ulei pentru *Muntele Omenirii* în 1910. De fapt ideea unei coloane ca simbol universal al efortului și aspirației umane era un motiv specific anilor nouăzeci. Cea de a doua schiță de coloană a lui Obrist este la fel de interesantă, și a nume *Schița pentru o sculptură arhitectonică* din 1902 – 5 în care o coloană parțial realizată se ridică dintr-un bloc de piatră brută ca o sculptură neterminată, parțial eliberată din materia primă. Ideea ca atare, reflectă concepția formată din anii 1890 a relației statuar și bază. Prin acest monument, Obrist realizează un progres important în direcția sculpturii abstracte. După părerea sa, scopul cel mai important era „de a anima masa, indiferent dacă acest fapt se realiza prin forme umane ori prin alte forme” (clvi). În sensul cel mai profund el a izbutit să înfățișeze tensiunea dintre nonformă și formă – între Natura stăpânită și cea dezlănțuită.

Lucrări le târzii ale lui Obrist cum ar fi *Fântâna pentru Krupp von Bohlen* din 1913 ne amintesc acea lipsă de schelet cu care ne-am familiarizat deja din mobilierul său. Aici întâlnim o îmbinare de forme cristaline și structural simbolice, în vreme ce poza artistică care-l caracteriza la sfârșitul secolului pare să fi dispărut, lăsând în urmă doar o construcție scheletică.

Printre ceilalți sculptori germani care erau la curent cu acest stil poate fi menționat sculptorul animalier August Gaul și Franz Metzner, bine cunoscut pentru lucrarea sa *Monumentul pentru Bătălia Națiunii* de la Leipzig din perioada 1898 – 1912. În *Monumentul lui Bismarck* realizat de Hugo Lederer la Hamburg între 1901 și 1906 constatăm o formă închisă complet – un efect sculptural aproximativ de tipul coloană. La München și Darmstadt au existat de asemenea sculptori care au fost influențați de stil: Hermann Hahn cu limbajul său artistic ritmic și tratarea fluentă a suprafeței, Franz von Stuck și Georg Wrba.

Scandinavia – Vigeland

La începutul activității sale, norvegianul Gustav Vigeland a lucrat în stil impresionist, dar în 1893, după o scurtă vizită la Paris, putem remarca o reacție față de modelarea de tip impresionist. În desenele sale care datează de pe la

sfârșitul anilor nouăzeci, constatăm o rupere constantă a efectului liniei închise. Forma este circumscrisă jocului de linii al conturului, care dezvăluie în mod clar noile tendințe stilistice, ca în *Cei oprimați*, 1895, *Valsul* 1896 și *Valul* 1897 – 8. Spre sfârșitul perioadei suprafața devine netedă și alunecătoare „o formă topindu-se aproape mângâietor în cealaltă, în vreme ce o peliculă de umezeală pare să înfășoare figura” clvii. De fapt stilul a fost numit „învăluit”. Relația față de soclu este de asemenea caracteristică, figura crescând virtual din material și contopindu-se în acesta. În linearitatea conturului, în strădania de a realiza un efect sculptural închis, în gruparea figurilor, în tratarea suprafeței și în relația dintre figură și soclu, Gustav Vigeland este unul dintre reprezentanții cei mai caracteristici ai noilor curente stilistice din sculptura anilor nouăzeci. Ideea sa de a reprezenta aspecte universale ale vieții într-o serie continuă de basoreliefuri își găsește o paralelă în lucrarea lui Munch, *Friza Vieții*, care a fost de asemenea concepută în anii nouăzeci. Totuși, Vigeland, a continuat să dezvolte această temă de bază, conferindu-i o formă nouă în bronzurile reprezentând grupuri de arbori care înconjoară *Fântâna* realizate în perioada 1901 – 14, care portretizează relația Bărbatului cu Natura și Femeia. Arborele este simbol al Naturii înfățișat când aidoma unui tărâm de vis când ca o pădure a iubirii, când aidoma unor creaturi animale care devorează totul.

În cele din urmă Vigeland a tratat această temă într-o formă monumentală pe care el însuși o numea „religia” sa – un monolit cu o înălțime de 17 metri modelat în timpul perioadei 1924 – 25. Acest monolit este o coloană de figuri umane, având la bază cadavre și în partea superioară trupuri vii, culminând cu un copil care-și îndreaptă brațele spre ceruri. Deși aceasta coloană e de dată relativ târzie, ideea aceasta l-a preocupat încă din tinerețe, primele schițe datând din 1909 și este inspirată de aceleași idei de bază ca și desenele lui Obrist de la sfârșitul ultimului deceniu.

Vigeland a găsit formula cea mai desăvârșită de exprimare a tendințelor lineare de la sfârșitul secolului în lucrările sale din fier forjat. Grilajul care împrejmuește statuia *Nordraak* din 1911, dezvăluie acea fuziune a *stilului dragon* cu *Art Nouveau*. Porțile grele de la intrarea în Parcul Vigeland din Oslo, cea mai masivă operă sculpturală din secolul douăzeci, prezintă de asemenea tendințe *Art Nouveau*.

Opera suedezului Carl Milles nu reprezintă o exprimare atât de organică a tendințelor anilor nouăzeci. Dar într-un grup statuar din granit ca *Zeul Mării* 1913 pot fi găsite urme ale unor valori de formă lineară aparținând anilor nouăzeci. Un alt sculptor suedez din acea perioadă a fost Carl Johan Eldth, care s-a dovedit foarte prolific într-un stil senzual influențat de Rodin și Meunier. Danezul Kai Nielsen denotă o căutare conștientă a unei forme închise în lucrările *Nud* din 1908 și *Fata din Marmoră* din 1909. Artistul urmărește să prezinte „fata încorporată în unitatea compactă a masei” și „forma reținută de masă prin curbe fine, convexe, fiecare încheind conturul propriei sale forme curbate” (clviii). Probabil însă că dintre toți acești artiști cel mai apropiat de curentul *Art Nouveau* i

s-a aflat sculptorul finlandez Carl Vilhelm Valigren cu statuetele sale grațioase și bronzurile mici decorative.

Anglia – Gilbert

Situația era cu totul alta în Anglia. Edmund Gosse rezumă în felul următor în 1894:

Ultimul cuvânt cu privire la sculptura nouă poate fi acela că impulsul său vital și ambianța care a condus-o până acum, s-au concentrat în realizarea printr-o modelare atentă și sensibilă a unei observări apropiate și fidele a naturii (clix).

Mulți ani ce au urmat sculptura engleză urma să continue pe acest făgaș și basoreliefurile și sculpturile de influență *Art Nouveau* care au apărut în *The Studio* și alte periodice de artă pe la sfârșitul secolului reprezintă doar aspecte sculpturale pur exterioare ale curentului *Art Nouveau*. Sculptorul englez care a suferit cea mai puternică influență *Art Nouveau* în această perioadă a fost Alfred Gilbert. Am văzut deja în capitolele 5 și 6 cum, după ce și-a făcut studiile pe Continent s-a simțit atras de Manierism, și că la sfârșitul anilor optzeci și începutul anilor nouăzeci a adoptat un limbaj artistic decorativ care conținea o mulțime de elemente *Art Nouveau*. Sculptura sa – cum ar fi *Mormântul lui John Howard* de la Bedford, 1892 – 93 și *Fântâna monument Shaftesbury* 1887 – 93, *Monumentul ridicat Majestății Sale Regale Duce de Clarence și Avondale*, *Capela Monumentului Albert* de la Capela Sfântului George din Windsor, prima schiță datând din 1892 și definitivată în 1928 și *Monumentul Font* ridicat fiului celei de a patra Marchize de Bath în 1900 – toate poartă amprenta unei concepții de formă Neo-Baroce. El crează forme noi doar în detalii și ornamente. Interesul său pentru Natură nu se aseamănă cu cel al artistului *Art Nouveau* ci cu atitudinea Umanistului, *Fecioara* sa care a devenit un arbore de trandafir, la mormântul Majestății Sale Regale Ducele de Clarence, în 1892 este de inspirație pur medievală și nu împărtășește de loc limbajul artistic al anilor nouăzeci. Se spune că Gilbert ar fi exclamat cu privire la stilul *Art Nouveau*: „*Art Nouveau*, ce tot vorbești! o aiureală totală!” În adevăratul sens al cuvântului, deci, el nu este un sculptor în stilul *Art Nouveau*, ci un manierist autentic Neo-Baroc, iar în bijuterii el a devenit un Cellini al vremii sale, mai înainte de a fi fost silit să plece la Bruges în 1904 în împrejurări tragice, amărât, epuizat și ruinat financiar. Cu toate acestea, total împotriva propriei sale voințe, și destul de paradoxal – Gilbert mai mult ca oricare alt artist englez s-a străduit să urmeze tendințele curentului *Art Nouveau* în sculptură. Concepția *Art Nouveau* asupra formei la care a visat în anii săi de tinerețe a dat noi roade în *Monumentul Majestății Sale Regina Alexandra* de la Marlborough Gate – la St. James pe care l-a executat abia în 1922 la vârsta de șaptezeci și opt de ani. Acest monument poate fi de drept considerat o sculptură *Art Nouveau*, cu toate că încadrarea atât de bogată ne amintește de Gotic și

Manierism și arată în mod clar adevăratul său fond stilistic.

Un exemplu interesant de proiect de inspirație manieristă din anii nouăzeci îl constituie bătătorul de ușă realizat de Ernest Lewis și care a fost datat '94 drept care până nu de mult era considerat din 1594! (clx).

Cu toate acestea în linii mari sculptura engleză n-a fost afectată de noile idei sculpturale ale anilor '90 – idei ce urmau să aibă o semnificație atât de mare pentru evoluția ulterioară a sculpturii europene.

Concluzie

Rodin a zguduit sculptura din liniștea ei clasică și a despuiat-o de patosul său literar și oficial, abandonând acea netezime fără sens și îndreptându-și atenția către niște valori optice noi în universul sculpturii. Ultimul deceniu la rândul său a restabilit valorile sculpturale esențiale, dar în sculptură mai mult decât în pictură, e necesară multă atenție în atribuirea denumirii *Art Nouveau*. La urma urmei curentul *Art Nouveau* este în esență un termen stilistic folosit în artele aplicate. Dar în mod inevitabil și sculptura a fost influențată de curențele stilistice puternice ale epocii. N-a existat în mod „conștient” o școală *Art Nouveau* în domeniul sculpturii și nici n-ar fi posibil să afirmăm că sculptura și-a adus contribuția la evoluția ori dezvoltarea stilului *Art Nouveau*. Cu toate acestea, tendințele stilistice și scopuri care ne sunt deja familiare din curentul *Art Nouveau* se reflectă clar în sculptură anilor nouăzeci și e posibil ca ele să-și fi adus contribuția la dezvoltarea sculpturii, mai ales a formei închise, a efortului către sintetizare și a accentului asupra valorii intrinseci a liniei și a preferinței pentru un contur suplu însă clar definit. Mai superficială și mai lipsită de importanță este contribuția curentului *Art Nouveau* la sculptura ornamentală, cum ar fi statuetele și bibelourile. Fără îndoială tendințele stilistice ale mișcării *Art Nouveau* au ajutat de asemenea să elibereze sculptura nu numai de naturalism și neobaroc, ci și de Impresionism.

11. Eclipsa

Declinul curentului *Art Nouveau* a fost rapid. Popularitatea de care s-a bucurat stilul la Paris în 1900 s-a risipit în decurs de doi ani: în 1902 la Torino era limpede pentru fiecare că își atinsese deja culmea. Treptat artiștii părăseau stilul, fiecare modificându-i limbajul artistic și fiind atrași spre simplitate și o abordare mai practică punând mai puțin accent pe decorație. În Anglia, reacția s-a desfășurat mai rapid și mai pregnant decât în alte țări. „Când vorbim despre „New Art „în această țară” scria în 1903 Lewis Day, „o facem cu o inflecțiune de ironie în voce” și continua „prezintă simptomele unei boli pronunțate și nu ale unei vieți exuberante” (clxi). Curentul *Art Nouveau* a avut puține șanse de a se bucura de popularitate în Anglia, mai ales deoarece sistemul său linear deși cunoscut din proto *An Nouveau* nu și-a găsit prea mulți adepți. Acest sistem avea prea puține șanse să intereseze într-o epocă când totul trebuie să fie „nou”. Dar motivul cu

cele mai adânci rădăcini al acestei reacții trebuie căutat în evoluția mișcării englezești *Arts and Crafts*, care cultiva un stil mai sobru, bazat pe linii tradiționale și principii structurale simple, în parte de natură rectilinie.

În Franța situația era întrucâtva deosebită, francezii simțind oarecum responsabilitatea creării stilului. Dar în 1904 Gallé a murit și odată cu el s-a risipit și inspirația Școlii de la Nancy, care revenea la un desen tradițional. După cum am văzut francezii n-au participat la Expoziția de la Liège din 1905. Primul extaz minunat, dezinteresat pe care-l produsese curentul *Art Nouveau* părea să se fi pierdut. Se reafirma un sentiment al tradiției, mai ales pe linia Ludovic al XVI-lea și Empire. La Expoziția din Londra din 1908 curentul *Art Nouveau* s-a simțit complet eclipsat, părerea oficială franceză fiind aceea că „nota dominantă, de fapt aproape unica notă evidențiată de secțiunea de mobilier francez pune accentul pe renașterea stilurilor de epocă, mai cu seamă a aceloră din secolul al XVIII-lea” (clxii).

În Belgia, țelurile juvenile ale lui Horta constau în crearea unui limbaj artistic personal și în înlăturarea lanțurilor istoricismului, probleme ce fuseseră de mult realizate, și propriile sale eforturi inspirau un stil internațional. Curând după începutul secolului le-a abandonat el însuși. Van de Velde a părăsit Belgia, Hankar a murit în 1901, Serrurier-Bovy în 1910. Stilul *Art Nouveau* practicat de Wolfers spre sfârșitul secolului a început să aibă un caracter mai puțin floral ori cu elemente vegetale, iar după 1905 nu vom mai întâlni practic în opera acestuia elemente ale stilului *Art Nouveau*.

În Germania, imediat după începutul secolului artiștii de frunte au abandonat *Jugendstil*-ul, după cum indică deja Expoziția de la Torino din 1902. Un critic care se referă la decorația interioară germană din cadrul Expoziției de la St. Louis din 1904, a declarat că „limitele *Jugendstil*-ului fuseseră complet depășite” (clxiii). În consecință deși cu întârziere, firește că un număr de artiști au adoptat stilul și au continuat să lucreze în acest stil până la primul război mondial; și putem afirma că în această țară exagerările din rațiuni comerciale în bronz, cupru, cositor și sticlă erau destul de răspândite. Această popularizare și simplificare a stilului (care poate fi remarcată și în Belgia și Franța) a contribuit la defăimarea curentului *Art Nouveau* în rândul generațiilor ulterioare.

Generația celor care la sfârșitul ultimului deceniu erau de 25 și 30 de ani, era menită să susțină și propage această evoluție în secolul următor. Aceștia se opuneau evoluției stilistice din secolul al nouăsprezecelea. Premizele teoretice erau evidente la îndemână și ei erau convinși că noul secol le aparține. Această generație plină de viață putea folosi din plin experiența predecesorilor săi, atât realizările cât și scăderile acestora.

În Austria, deoarece acolo curentul *Art Nouveau* s-a manifestat mai târziu formele simbolice florale și de tulpini abstractizate care se foloseau în restul Europei au fost evitate, iar decorația se baza pe figuri geometrice. Natural că acest limbaj artistic era în concordanță cu noile tendințe care puneau accentul pe construcția și armonia formei și materialului. Stilizarea geometrică, principiile

ornamentale cumulative, reacția împotriva ornamentului și în cele din urmă lipsa de interes atât față de simbolismul structural cât și față de forța curentului *Art Nouveau* care creștea și izburcea, explică de ce Austria a renunțat atât de curând la acest stil. Calea aleasă de artiștii austrieci i-a condus în domeniul artelor aplicate și arhitecturii – la idealuri stilistice complet noi. Prin *Wiener Werkstätte* și noua mișcare care se înfiripa acolo aceștia și-au găsit o cale directă de acces spre Mișcarea Modernă.

De ce a dispărut curentul *Art Nouveau*?

Curentul *Art Nouveau* n-a izbutit să realizeze dorința generală europeană de a crea un stil internațional de durată. Dar care au fost motivele pentru care curentul *Art Nouveau* s-a întrerupt și a dispărut după o perioadă atât de scurtă?

Există multiple motive: teoria artei și arhitecturii a depășit curând etapa *Art Nouveau* deoarece acest stil nu oferea nicio soluție problemei corelării mașinii cu normele estetice; teoriile *Art Nouveau* se bazau, de fapt, pe creația artistului și pe o abordare artistică pur individuală a artefactelor. Pentru societatea secolului al nouăsprezecelea era o atitudine perfect normală de a apela la artist pentru a rezolva problemele estetice pe care le ridicau mașinile și să insiste asupra frumuseții formei; și totuși artiștii plastici nu păreau deosebit de înzestrați pentru a realiza obiecte banale și nici pentru a rezolva problemele ridicate de mașini.

Singura capabilă să ofere o soluție a fost Școala Bauhaus. În general *Art Nouveau* era un „stil de artist” și nu satisfăcea necesitățile unui design simplu potrivit producției de masă.

Noile idealuri, cu insistența lor asupra naturii specifice a materialelor, erau de asemenea total ignorate de artiștii *Art Nouveau*. Scopul urmărit era să îmbine toate elementele formale într-un întreg decorativ, fără să țină cont de material, fie că acesta era piatră, metal ori lemn. Mai mult, ideea funcționalistă de onestitate în construcție n-a caracterizat practic niciodată curentul *Art Nouveau*. Ideea constructivă era suficient de interesantă, dar aceasta nu constituia un scop în sine: construcția, în special, nu urma să fie expusă independent ci înglobată în sistemul decorativ. *Art Nouveau* era, de la început până la sfârșit un stil care depindea de ornament.

Publicul se plictisise pe bună dreptate de varietatea de ornament a Istoricismului. Dar artiștii *Art Nouveau* nu l-au abandonat, ei au creat în locul acestuia o lume nouă a ornamentului. Arhitecții și inginerii mai tineri priveau totuși asemenea deghizări și împodobiri cu dezaprobare; ornamentul a fost desființat fără milă și stilul *Art Nouveau* s-a numărat printre celelalte excese ale secolului al nouăsprezecelea. Odată ce stilul a apărut pe deplin dezvoltat în 1892 – 3, el s-a răspândit cu o viteză extraordinară, bucurându-se de o deosebită publicitate în toate periodicele, uneori aducând chiar mai curând cu o modă decât cu un stil – părere susținută de aspectele sale decorative superficiale și pur exterioare. Majoritatea oamenilor n-au izbutit să surprindă nici semnificația sa mai profundă

și nici dorința autentică de expresie stilistică pe care a adus-o cu sine. Nu ne putem aștepta la mai mult: un veac nou era pe punctul de a se naște și exista dorința ca acesta să fie lansat printr-un stil nou. Dar costumele elegante și sofisticate care veneau din Paris și Bruxelles nu erau de fapt niște podoabe de toată ziua. Cu cât dezamăgirea era mai mare, cu atât mai prompt se renunța la acest stil. Regula era valabilă pentru curentul *Art Nouveau* și dacă considerăm această regulă pe fondul designului comercial produs de artiști de mâna a doua și a treia, care au urmat trezirii artisticului autentic, ar fi mai simplu să înțelegem ce s-a întâmplat de fapt.

Curentul *Art Nouveau* n-a devenit nicio dată atât de universal pe cât se sperase și se așteptase: puține stiluri dobândiseră o expresie atât de esențial individuală și națională. Mai mult, mulți designeri preferau să arunce o privire în trecut pentru a descoperi mai curând ceea ce este de evitat decât să privească înainte pentru a descoperi ceea ce este necesar.

Incapacitatea curentului *Art Nouveau* de a aprecia posibilitățile formale ale mașinii și ale produsului realizat de mașină sunt de asemenea corelate cu atitudinea sa față de problemele sociale. Curentul *Art Nouveau* n-a izbutit să ofere soluția problemelor de formă pe o bază socială mai largă pe care câțiva din artiști radicali speraseră să găsească. Stilul *Art Nouveau* n-a devenit niciodată un stil de masă, ci a rămas un stil „de artist” pentru cei câțiva aleși. În forma sa sofisticată nu putea aspira niciodată să rezolve problemele sociale – a rămas un stil pentru cei înstăriți – preocupat doar de necesitățile claselor superioare. Într-o mare măsură a fost un stil de bijuterie, un stil de mobilă *de lux*, un stil pentru specialiști în sticlă și textile elegante.

Pe măsură ce simbolismul în artă dispărea, aspectul simbolic al stilului *Art Nouveau* își pierdea și el semnificația. Mai departe, în măsură în care curentul *Art Nouveau* a reprezentat o anti-mișcare, o reacție împotriva a ceea ce se întâmplase odinioară, a încetat să mai aibă vreo semnificație îndată ce haosul stilistic al secolului al nouăsprezecelea se orânduise. Exista destulă forță și indignare pentru a rupe orice legături cu trecutul, dar acestea nu erau suficiente pentru a construi un viitor. În mod inevitabil, după cum s-a mai întâmplat de atâtea ori mai înainte în istoria stilistică a Europei, a urmat o revenire la normele obișnuite ale limbajului artistic clasic.

Realizările stilului *Art Nouveau*

Care, au fost deci, realizările curentului *Art Nouveau* și ce loc și-a asigurat acesta în istoria Artei?

Din mișcarea plină de căutări și efervescență care avea loc în toate țările Europei în ultimul pătrar al secolului al nouăsprezecelea, s-a ridicat treptat un stil independent. Rădăcinile sale mergeau adânc în secolul al nouăsprezecelea și predecesorii săi formali pot fi urmăriți în câteva țări în cursul anilor șaptezeci și optzeci; dar abia pe la începutul anilor nouăzeci putem spune că s-a conturat ca

stil pe deplin dezvoltat. A înflorit în a doua jumătate a anilor nouăzeci, atingând apogeu pe la 1900, după care a urmat un declin rapid, deși a mai zăbovit într-o versiunea continentală chiar până pe la începutul primului război mondial.

Curentul *Art Nouveau* a pregătit terenul pentru evoluțiile moderne din arhitectură și în toate celelalte ramuri ale artelor aplicate. De fapt, în domeniul artei aplicate acesta a constituit un punct de plecare complet nou. Interesul era concentrat asupra unor valori pur estetice, în locul celor antice care dominase în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aceasta schimbare se datora în parte zelului reformator care a furnizat întrucâtva fundalul mișcării. Stilul a constituit astfel parțial o anti mișcare, reacționând împotriva istoricismului ca fenomen în sine și de asemenea împotriva concepției sale formaliste. Calitățile formale erau cultivate într-un mod care presupunea o reconsiderare completă a atitudinii față de decorația interioară și de arta aplicată ca un tot. Câteva arte minore au reîntinerit complet și valoarea acestei contribuții nu poate fi exagerată, de vreme ce influența sa e încă vizibilă.

Dar nu numai că s-a pus capăt pasișării stilistice. Designerii tratau toate problemele de la rădăcină pregătind astfel terenul dezvoltării ulterioare. Fiecărui sector al artelor aplicate i se instalase o nouă viață și se bucura de o perioadă de fructificare glorioasă, a cărei întregă semnificație în ceea ce privește calitatea – va fi recunoscută în evoluția istorică.

Dezordinea pitorească din decorația interioară „de inspirație istorică” a cedat unei decorații spațioase, bine planificate. Toate elementele au devenit părți ale unui întreg, ca în concepțiile unificatoare de spațiu ale rococoului, care se pierduse din primele zile ale perioadei Victoriene. S-a stabilit așadar un sentiment al unității în decorația interioară. A fost promovată o schemă a culorii complet nouă și rafinată, bazată pe verde-oliv, crem, gris-roz, violet palid și alb lăptos: pe scurt lumina a înlocuit întunericul.

În arhitectură, stilul *Art Nouveau* ocupă o poziție importantă, dar semnificația sa istorică este mai limitată, atât cronologic cât și cu privire la numărul real al lucrărilor majore executate. Puținele opere care există, își merită totuși pe deplin locul în istoria arhitecturii. Importanța atribuită valorilor plastice în arhitectură poate fi remarcată cred că unul din factorii care au contribuit cel mai mult la arhitectura modernă și preocuparea lui Le Corbusier pentru formele sculpturale (de exemplu în *Notre Dame du Haut* de la Ronchamp, 1949 – 54) poate foarte bine să reflecte această trăsătură. La fel de importantă a fost și descoperirea arhitecților *Art Nouveau* și cultul structurii arhitecturale și posibilitățile sale ca mijloc de exprimare artistică.

Referitor la sculptura *Art Nouveau* au existat trăsături stilistice marcate în diferite țări care se explică doar pe baza concepției *Art Nouveau* cu privire la formă. Multe probleme sculpturale privitoare la formase află probabil în esența lor mult prea departe de efectele lineare ale stilului *Art Nouveau*, dar accentul pe conturul închis și pe delimitarea sculpturală fermă care erau evidente pe la sfârșitul secolului pot fi explicate numai în termenii curentului *Art Nouveau*. Nu se

cultivă figura în mișcare ori în extensie ci forma îngenuncheată, șezând, aplecată ori chircită. Într-un sens mai larg stilul *Art Nouveau* a ajutat la restabilirea unor calități sculpturale de bază cum ar fi stabilitatea, ritmul și monumentalitatea.

În pictură, am văzut că stilul *Art Nouveau* exploatănd valoarea înăscută a liniei și puterea sa sugestivă, a subliniat acel *Stimmung* (dispoziție) al conținutului, prefigurând astfel expresionismul. La fel de importantă a fost influența asupra picturii prin sublinierea valorii ornamentului – pentru ornamental. Forme și culori, linii și suprafețe erau îmbibate cu o semnificație independentă de conținut, pur și simplu în virtutea efectului lor decorativ. Aceste tendințe pot fi urmărite de la Școala de la Glasgow până la secesiunea vieneză. Atunci când primii pictori non-figurativi – cum ar fi Kandinsky în primele sale acuarele – tratau probleme non-figurative, eram tentați să vedem în opera acestora o continuare a experimentelor și experienței teaurizate sub egida *Art Nouveau*. Stilul *Art Nouveau* poate să fi ajutat de asemenea la evoluția suprarealismului: un artist de talia lui Salvador Dalí a cumpănit mult asupra acestui stil și dacă am considera unele din fanteziile decorative ale lui Gaudí, vom vedea că acestea nu sunt prea îndepărtate de suprarealism. Totuși, înrâurirea curentului *Art Nouveau* atât asupra picturii non-figurative cât și a suprarealismului n-a fost încă suficient cercetată, cu toate că aceasta oferă fără îndoială un teren fascinant de cercetare.

Cu toate că stilul *Art Nouveau* în arhitectură și pictură marchează drumul către secolul XX, el nu aparține acestuia. Acesta nu aparține nici secolului al XIX-lea. *Art Nouveau* reprezintă un fenomen independent și de tranzit, un stil separat cu rădăcini adânci în secolul al XIX-lea în privința teoriei artei, istoriei artei și istoriei stilului, dar al cărui scop deplin era să se debaraseze de moștenirea stilistică și să creeze ceva cu totul nou. Cu aceeași exactitate cu care își extrăgea seva din istoricism, curentul *Art Nouveau* prefigura Mișcarea modernă. În unele privințe acesta a trasat calea către secolul XX, defrișând terenul și pregătind evoluția artistică pe care am trăit-o cu toții.

Nu numai datorită importanței sale istorice, ci și din cauza calităților sale artistice, stilul are toate drepturile la un loc aparte în istoria artei, dar mai cu seamă în istoria stilurilor și în istoria artei aplicate.

Bibliografie

Am comentat în introducere cele mai importante cărți ale acestei perioade. Următoare patru cărți merită de asemenea să fie comentate: H.R. Rookmaker, *Synthetist Art Theories* (Teoriile Artistice Sintetiste) Amsterdam, 1959; Edv. R. De Zurko *Origins of Functionalist Theory* (Originile Teoriei Funcționaliste). New York, 1957; Jean Roman, *Paris: fin-de-siecle*, Paris, 1958; Alf Bøe, *From Gothic Revival to Functional Form* (De la Renașterea Gotică la forma funcțională), Oslo, 1957.

MANUSCRIS RUPT – jumătate de pagină

Endell, August, *Um die Schônheit*, München, 1896. „Formen Schôn-heit und

dèkorative Kunst", *Dekorative Kunst*, vol. II, 1898, pp. 119 – 125. „Möglichkeiten und Ziele einer neuen Architektur", *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. I, 1897 – 1898, pp. 141 – 153. Galle, Emile, *Écrits pour l'an*, 1884 – 1889, Paris, 1908. *Le décor symbolique*, Discours de réception, Nancy, 1900

Grasset, Eugène, *La plante et ses applications ornementales*, Paris.

1899. *Méthode de composition ornementale*, Paris, 1905.

Guimard, Hector, „An Architect's Opinion of L'Art Nouveau", *The Architectural Record*, New York. Vol. XII, 1902, pp. 127 – 133.

Hoffmann, Josef, „Einfache Möbel", *Das Interieur*, Viena, vol. II.

1901, pp. 193 – 208.

Horta, Victor, *Considération sur l'art moderne*, Bruxelles, 1925.

Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, Londra, 1856. *The True and the False in the Decorative Arts*, Londra, 1863.

Loos, Adolf, *Ins Leere gesprochen*, 1897 – 1900, Berlin, 1925. *Trotzdem*, 1900 – 1930, Innsbruck, 1931.

Mackintosh, Charles Rennie, Manuscript, Print Room, Art Department, University of Glasgow.

Mackmurdo, Arthur, *History of the Arts and Crafts Movement*, (manuscrisul în proprietate particulară).

Morris, William, *The Collected Works of William Morris*, Londra, 1910 – 1915.

Nocq, Henri, *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Paris, 1896.

Obrist, Hermann, *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst (1896 – 1900)*, Jena, 1903.

Olbrich, Joseph Maria, *Idee von Olbrich*, Viena, 1900. Riemerschmid, Richard, „Kulturpflichten unserer Zeit", *Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1925.

„Künstlerische Erziehungsfragen", I – II, *Flugschriften des Münchener Bundes*, München, nr. 1, 1917, pp. 3 – 20, nr. 5, 1919, pp. 3 – 13. Sedding, John, „Design", *Arts and Crafts Essays*, Londra, 1893, pp.

405 – 413.

Sérusier, Paul, *ABC de la peinture*, Paris, 1942. Sommargua, Giuseppe, *L'architettura di Giuseppe Sommaruga* Milano, 1908.

Sullivan, Louis Henry, *The Autobiography of an Idea*, New York, 1924, *Kindergarten Chats*, New York, 1947. Tiffany, Louis, *The Art Work of Louis Tiffany*, New York, 1914.

Townsend, Charles Harrison, „Notes and Cuttings", Victoria and Albert Museum, Londra. „Originality in Architecture", *The Builder*.

Londra, Vol. LXXXII, pp. 133 – 134.

Van de Velde, Henry, *Zum neuen Stil*, Ausgewählte Schriften von Hans Curjel, München, 1955.

Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel, *Entretiens sur l'architecture*, vol. I – II, Paris, 1863 – 1872.

Voysey, Charles A.F., „Domestic Furniture", *The Journal of the Royal*

Institute of british Architects, Londra, vol. I, 1894, pp. 415 – 418. *Individuality*, Londra, 1911. *Reason as basis of Art*, Londra, nedată.

Wagner, Otto, *Moderne Architektur*, Viena, 1895. „Die Kunst der Gegenwart”, *Ver Sacrum*, Viena, vol. III, 1900, pp. 21 – 23.

Wilde, Oscar, *Art and Décoration*, Londra, 1920.

Wright, Frank Lloyd, *On Architecture. Selected Writings 1894 – 1940* New York, 1941.

259

Cuprins

Prefață 5

1. Introducere

2. Definirea stilului

Concepția formei

Terminologia

3 Universul Ideologic

4 Teoriile estetice ale timpului

Căutarea unității în artă

Artizanatul față de mașină

Mișcarea Reformei

Cultul liniei

Forța organică a plantei

Ornamentul ca simbol structural

5. Curente care au dus la apariția curentului *Art Nouveau*

Influența lui William Blake și a prerafaeliților

Influența japoneză și orientală

Renașterea gotică

Neorococoul

Neobarocul

Renașterea celtică

Mișcarea „Arts and Crafts”.

6. Stilul *Art Nouveau* timpuriu

Curentul englez proto-*Art Nouveau*

Curentul *Art Nouveau* timpuriu pe continent și în Statele Unite

Curentul *Art Nouveau* timpuriu în afiș

Curentul *Art Nouveau* timpuriu în ilustrația de carte

7. Curentul *Art Nouveau* în arhitectură

Pământul natal

Există o arhitectură *Art Nouveau*!

Belgia

Franța

Spania

Scoția
Anglia
Austria
Germania
Olanda, Scandinavia, Italia și America
Concluzii
8. Curentul *Art Nouveau* în arta aplicată
Franța – *Art Nouveau*
Paris
Școala de la Nancy
Belgia – Stilul modern
Marea Britanie – Școala de la Glasgow
Germania – Jugendstil
Austria – Sezessionstil
Olanda – Nieuwe Kunst
Statele Unite 196
Scandinavia 199
Concluzii 200
9. Tendințe *Art Nouveau* în pictură
Școala preraphaelită târzie
Școala de la Pont-Aven și nabiștii
Simbolismul flamand și olandez
Expresionismul german
„Jugendstilmalerei” în Elveția, Germania și Austria 219
Concluzii...
10. Tendințe *Art Nouveau* în sculptură
Curente în sculptură între anii 1875 – 1900
Belgia și Franța – Minne
Germania – Barlach și Obrist
Scandinavia – Vigeland
Anglia – Gilbert
Concluzii
11. Eclipsă
De ce a dispărut curentul *Art Nouveau*?
Realizările stilului *Art Nouveau*
Note
Bibliografie

ⁱ Salvador Dali, *De la beauté terifiante et comestible de l'architecture Modem Style* (Despre frumusețea terifiantă și comestibilă a arhitecturii stilului modern) Minotaure, Paris, 1933, Nr. 3-4 pp. 69 – 76.

ⁱⁱ Émile Gallé, *Le decor symbolique* (decorul simbolic) conferință ținută la 17 mai 1900 de l'Académie de Stanislas, Nancy, *Ecrits pour l'Art* (scrieri pentru artă) Paris, 1908, p. 219.

ⁱⁱⁱ Informație obținută prin amabilitatea D-nei Perdrizet-Gallé aprilie 1953

^{iv} Hans Crujel, *Neue Perspektiven* (Noi perspective), *Baukunst und Werkjorm* (Arhitectura și forma lucrării) 1952.

^v Această parte din capitol se bazează mai ales pe cercetările autorului publicate în *Sources of Art Nouveau* (Izvoarele curentului Art Nouveau), Oslo / New York, 1956, pp. 75 – 83 unde se pot găsi referiri detaliate la citatele date. • poziția notei e ghicită, deoarece în manuscris nu apare pusă nicăieri, decât la sfârșit•

^{vi} Citat din articolul *Tidens Tegn* (Mărturia timpului) aparținând norvegienei Aasta Hansteen, *Nyt Tidsskift*, Cristiania (Oslo) 1894, p. 675.

^{vii} Autorul datorează această informație domnului Edward Lockspeiser. Vezi capitolul „Orientul și Art Nouveau” în *Debussy, His life and Mind* (Debussy, viața și gândirea sa) Voi. I – II, Londra, 1962 – 5 Vol. I pp. 113 – 21.

^{viii} J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeshichte der Modernen Kunst*, I – III Stuttgart, 1904 – 5, Vol. II, p. 621.

^{ix} Christopher Dresser, „Principles in Design”, part. III, *The Technical Educator* (Principii ale design-ului, partea a III-a, Îndrumă torul tehnic), Londra, Vol I, 1870, p. 121.

^x Citat după James McNeil Whistler, *Mr. Whistler's Ten o'Clock* Londra, 1888, p. 16 (conferința ținută în 1885).

^{xi} S. Tschudi Madsen, *Sources of Art Nouveau* (Izvoarele curentului Art Nouveau) Oslo, New York 1956, p. 435.

^{xii} Vezi Hilton Kramer, *The Erotic Style Reflections on the Exhibition of Art Nouveau* (Stilul erotic: Reflecții asupra expoziției Art Nouveau, Arts, New York, 1960, vol. XXXIV pp. 22 – 6.

^{xiii} Hans Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei* (Istoria picturii europene Jugendstil) Köln, 1963 p. 43.

^{xiv} Vezi H. Jackson, *The Discovery of the Celt* (Descoperirea celtică). *The Einghteen-Nineties*, Londra, 1913, pp. 178 – 89.

^{xv} J.W. Mackail, *William Morris and his Circle* (W. Morris și cercul său), Oxford, 1907, p. 12.

^{xvi} Tipărit în limba germană în *Pan*, vol. V, Berlin, 1899.

^{xvii} Vezi Henry Nocq, *Tendences Nouvelles, enquête sur l'évolution des industries d'art* (Tendințe noi, anchetă asupra evoluției industriilor de artă), Paris 1896, pp. 67 – 99. Publicate pentru prima oară în *Journal des Artistes*, septembrie 1894.

^{xviii} Citat din conferința *The Art of the People* (Arta poporului) 1879, din *Hopes and Fears for Art* (Speranțe și temeri referitoare la artă), Londra, 1882, p. 58.

^{xix} „Our Arts and Industries”, *Art and Handicraft* (Artele și Industriile noastre, Arta și Artizanatul), Londra 1893, pp. 114 – 49.

^{xx} C. R. Ashbee, *Should We Stop Teaching Art?* (Trebuie oare să încetăm să mai predăm artă?), Londra, 1911, p. 2.

^{xxi} F. L. Wright, *The Art and Craft of the Machine* (Arta și mește șugul Mașinii), Conferință ținută la Huli House în 1901; *F. L. Wright on Architecture, Selected Writings 1894 – 1940* (F. L. Wright despre arhitectură, scrieri alese 1894 – 1940), New York, 1941, p. 24.

^{xxii} Publicat doisprezece ani mai târziu în *Kunstgewerblichen Laien-Predigten* (Prelegeri de artă decorativă pentru profani) pp. 35 – 6.

^{xxiii} E. Grasset, *Méthode de composition ornamentale* (Metodica compoziției ornamentale), Paris 1905, vol. I, p. 21.

^{xxiv} T. Howarth, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement* (Charles Rennie Mackintosh și mișcarea modernă), Londra, 1952, p. 282.

^{xxv} Louis Sullivan, *Kindergarten Chats and other Writings* (Pălăvrăgeli copilărești și alte scrieri) New York, 1947, p. 187.

^{xxvi} Pentru capitolele următoare și referințe mai detaliate asupra citatelor vezi și „Cultul Plantei și liniei” S. Tshudi Mudsén, *op. cit.*, pp. 164 – 87.

^{xxvii} Owen Jones, *On the True and the False in the Decorative Arts* (Despre Adevăr și Fals în artele Decorative), Londra 1863 vol. I p. 46.

^{xxviii} E. Grasset, *op. cit.*, vol. II p. 7.

^{xxix} H. van de Velde, „Prinzipielle Erklärungen”, *Kunstgewerblichen Laien Predigten* (Explicații principale, Prelegeri de artă decorativă pentru profani), Leipzig, 1902.

^{xxx} L. Sullivan, *Kindergarten Chats and other Writings* (Pălăvrăgeli copilărești și alte scrieri) New York 1947, p. 189. Publicat pentru prima oară în *The Engineering Magazine*, 1892.

^{xxxi} În *Renaissance In Kunstgewerbe* (Renașterea în arta aplicată), Neue Ausgabe, Leipzig, 1901, p. 74, el lasă impresia că volumul ar fi scris în 1889. Acest fapt este totuși îndoielnic (vezi *ibid* p. 65).

^{xxxii} H. van de Velde, *ibid.*, p. 102 și următoarele. Vezi și articolul acestuia „Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel”, (Capitol referitor la schița și execuția mobilei moderne) *Pan*, vol. III, 1897, pp. 260 – 4

^{xxxiii} Afirmația făcută de Jessie Newbery în 1898; vezi Gleeson White „Some Glasgow Designers” (Câțiva desenatori din Glasgow) Partea a III-a *The Studio*, Londra 1898, vol. XII, p. 48.

^{xxxiv} Vezi Clay Lancaster, *Oriental Contribution to Art Nouveau* (Contribuția Orientului la curentul Art Nouveau), *The Art Bulletin*, New York, vol. XXXIV, 1952, p. 302.

^{xxxv} Informație oferită autorului prin amabilitatea lui Auguste Vallin.

^{xxxvi} E. de Vogue, *Remarques sur l'Exposition de 1889* (Remarci cu privire la expoziția din 1889), Paris, 1889.

^{xxxvii} Clay Lancaster, *loc. cit.*, p. 304.

^{xxxviii} *Dekorative Kunst* (Arta Decorativă), Nr. 7, vol. I, 1898, p. 14.

^{xxxix} N. Pevsner, *High Victorian Design* (Desenul real Victorian), Londra, 1915, K. Scheffler, *Dos Phänomen des Kunst, Grundsätzliche Betrachtungen zum 19 Jahrhundert*, München, 1952; idem *Verwandlungen des barocks in der Kunst des Neuenzehnet*

Jahrhunderts, (Prefaceri ale Barocului în arta secolului al XIX-lea), Viena, 1947; M. Zweig, *Zweites Rokoko* (Cel de al doilea Rococo), Viena, 1924.

^{xl} H. van de Velde, *Renaissance in Kunstgewerbe* (Renașterea în arta aplicată), Berlin, 1901, p. 72.

^{xli} H. Nocq, *Tendences nouvelles*, 1896, p. 14.

^{xlii} Citat de admiratorul lui Gaudl, Marius Ary Leblond, în articolul lui J. J. Sweeney „Antonio Gaudí” publicat în *The Magazine of Art*, New York, mai 1953. pp. 195 – 205.

^{xliii} John D. Sedding, *Our Art Industries* (Industria noastră de artă), *Art and Handicraft* (Arta și artizanatul), Londra, 1893, p. 142.

^{xliv} Pentru aceasta și pentru secțiunea următoare și pentru referințe detaliate vezi și „Istoricismul” în S. Tschudi Madsen, *op. cit.* 1956 p. 84 – 129.

^{xlv} Vezi precedentă.

^{xlvi} Printre exemplele grandioase ale acestui stil, se numără de bună seamă *Opera din Paris* datorată lui Garnier, 1861 – 75, și *Teatrul și Cazinoul din Monte Carlo* din 1878, aparținând aceluiași. Arcul de Triumf din Parcul Semicentenarului din Bruxelles, lucrare de Charles Girault din 1905 și tot de Charles Girault, *Petit Palais*, construit la Paris între 1897 – 1900 – dacă această clădire nu ar fi mai corect să fie considerată neorococo (vezi André Chastel și Jean Jacques Gloton *L'Architecture en France autour de 1900* (Arhitectura în Franța în preajma anului 1900), *L'Information d'histoire de l'art* (Informația de istoria artei), Paris, 1958, vol. III, nr. 5, pp. 128 – 41 (p. 135).

^{xlvii} H. O'Neill, *The Fine Arts and Civilisation of Ancient Ireland* (Artele frumoase și civilizația străvechii Irlandei), Londra, 1863, p. 49.

^{xlviii} Pentru această parte și pentru referințe mai de detaliu vezi și capitolul „Mișcarea Arts and Crafts” din S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, pp. 139 – 47.

^{xlix} Walter Crane, „Of Wall Paper”, *Arts and Crafts. Essays* (Despre tapet, Arte și Meșteșuguri. Eseuri), Londra, 1893 pp. 52 – 62.

^l Christopher Dresser, „Principles in Design”, Part III, *Technical Educator*, (Principii ale Design-ului, partea a II-a, Îndrumător tehnic) Londra, vol. I, 1870, p. 121.

^{li} Obiectele sunt ilustrate în *The Studio*, voi. XVI, p. 186, astăzi se află la Galeria William Morris, Walthamstow.

^{lii} Ilustrații în S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, p. 160, fig. 88.

^{liii} Nicolaus Pevsner a fost primul care a atras atenția asupra lui Mackmurdo, subliniind importanța acestuia într-un articol, „A Pioneer Designer”, Arthur H. Mackmurdo, *The Architectural Review* (Un pionier al Design-ului, Arthur H. Mackmurdo, Revista de Arhitectură) Londra, vol. LXXXIII, 1938, p. 141 – 3. De asemenea și arhivele și dosarele aflate la Galeria William Morris.

^{liv} J. Hatton, „Alfred Gilbert, RA”, *The Easter Annual* („Alfred Gilbert, Academia Regală”, Anuarul de artă), *The Art Journal* Londra, 1903, pp. 1 – 32 (47 ilustrații reprezentând lucrările sale timpurii).

^{lv} Termenul proto-*Art Nouveau* a fost folosit pentru întâia oară de autor în *Sources of Art Nouveau* (Izvoarele curentului *Art Nouveau*), 1956, ca o denumire dată tendințelor

englezești timpurii, manifestate în arte și meșteșuguri, care au prefigurat apariția mișcării de pe Continent. Cu toate acestea, în lucrarea sa din 1962, *Art Nouveau – Jugendstil*, Robert Schmutzler folosește același termen pentru tendințele stilistice din pictura europeană de la 1800.

lvi Ilustrație în S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, p. 176, figura 94.

lvii Informație obținută prin amabilitatea D-rei J. Hankar, în aprilie 1953.

lviii Ilustrație în Henry-Russell Hitchcock, *Gaudí*, New York, 1957, figurile 1 – 2.

lix Cf. lucrării bogat ilustrate aparținând lui A. Cirici-Pellicer, *El arte modernista catalán*, (Arta modernă catalană), Barcelona, 1951.

lx Ilustrație în Robert Schmutzler, *Art Nouveau-Jugendstil*, Stuttgart, 1962, figura 236.

lxi Publicat pentru prima oară în *The Engineering Magazine*, august 1892, – citatul din Louis Sullivan *Kindergarten Chats and Other Writings* (Pălăvrăgeli copilărești și alte scrieri) New York, 1947 p. 190.

lxii Publicat sub titlul *Ornaments typographiques. Lettres ornées, têtes de page et fins de chapitres*, (Ornamente tipografice. Litere împodobite, capete de pagină și sfârșit de capitol), Paris, s.a. (în jurul lui 1895).

lxiii Complet ilustrat în Ernest Maindron, *Les affiches illustrées 1886 – 1895* (Afișele ilustrate, 1886 – 1895), Paris 1896, pp. 56, 64, 166, 157.

lxiv În 1869 el a realizat o compoziție pentru un tapet în stil egiptean, în care ritmul linear ne amintește extrem de mult de desenele sale în manieră *Art Nouveau*. Ilustrație *Revue des Arts Décoratifs* (Revista Artelor Decorative), Paris, vol XVII, 1897, p. 184. El a mai executat și schițe pentru lucrări din fier forjat (vezi ilustrația de la articolul ce-i este consacrat într-un număr special din *La Plume*, 1894).

lxv Walter Crane recunoaște că a fost influențat de stampele japoneze încă din 1865. Cu toate acestea, după părerea lui Robert Koch, nici unul din afișele lui Grasset dinaintea de 1880 nu au fost păstrate. *The Poster Movement and Art Nouveau* (Mișcarea Afișului și curentul *Art Nouveau*), *Gazette de Beaux-Arts*, vol. L, 1957, p. 289.

lxvi Robert Koch, *loc. cit.*, p. 287.

lxvii Robert J. Goldwater, "L'Affiche Moderne, A. Revival of Poster Art after 1880" (Afișul Modern – O Renaștere a artei afișului după 1880) *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXII, 1941, p. 177.

lxviii Robert Koch „Artistic Books, Periodicals and Poster of the «Gay Nineties»" (Cărțile, Periodicele și Afișele de Artă din perioada veselilor ani nouăzeci) *The Art Quarterly*, 1962, vol. XXV, Nr. 4, p. 373., figura 4.

lxix Eleanor N. Garvey, „*Art Nouveau* and the French Book of the Eighteen Nineties" (Curentul *Art Nouveau* și cartea franceză de la 1890), *Harvard Library Bulletin*, 1958, vol. XII, p. 381.

lxx Maurice Denis, *Théories 1890 – 1910* (Teorii 1890 – 1910), Paris 1920, p. 11.

lxxi Informația obținută prin amabilitatea actualului proprietar al firmei Jean Schwarzenberg. Pentru influența engleză, vezi și Octave Mans, *Trente années de lutte pour l'Art 1884 – 1914* (Treizeci de ani de luptă pentru artă 1884 – 1914), Bruxelles, 1926

și H. Liebaers, „William Morris in Vlanderen”, *De Vlaamsche Gids*, Bruxelles, 1948, p. 592 – 97.

lxxii *L'Émulation*, Bruxelles, vol. XVIII, 1893, col. 168 – 170.

lxxiii Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Century* (Arhitectura: secolul nouăsprezece și douăzeci) Londra, 1958 p. 287; vezi și p. 450 cu referiri la Miss Elizabeth Aslin.

lxxiv Ilustrat în S. Tschudi Madsen, „Horta, The Works and Style of Victor Horta before 1900”, *The Architectural Review* (Horta, Operele și stilul lui Victor Horta, înainte de 1900), „Revista de Arhitectură” Londra, voi. CXVII, 1955, p. 388 – 92.

lxxv Octave Mans menționează că în 1892 casa se afla în construcție, „Habitations Modernes”, *L'Art Moderne*, Bruxelles, vol. XX, 1900, p. 221 – 3.

lxxvi Pentru ilustrații de interior vezi S. Tschudi Madsen, *Sources of Art Nouveau* (Izvoarele curentului *Art Nouveau*) (Oslo) New York, 1956, pp. 228, 249, 437 și Hitchcock *op. cit.* pl. 130.

lxxvii Scursoarea arhitectului J. J. Eggericx adresată autorului 4 aprilie 1953.

lxxviii E. Kaufmann, „224 Avenue Louise”, *Interiors* (Interioare) vol. CXVI, 1957, p. 88 – 93.

lxxix Ilustrații în Henry-Russell Hitchcock, „*Art Nouveau Architecture*” (Arhitectura *Art Nouveau*) P. Selz, *Art Nouveau*. New York, 1959, p. 126.

lxxx Charles de Mayer, *Paul Hankar*, Bruxelles, 1963, p. 8.

lxxxi Informații obținute prin amabilitatea D-rei Yvonne Hankar în aprilie 1953.

lxxxii Ilustrații în *The Studio*, Londra, voi. VIII, 1896, p. 178 și în Ch. de Mayer, *op. cit.*

lxxxiii Ilustrații în Ch. de Mayer, *op. cit.* Dată obținută prin amabilitatea D-rei Yvonne Hankar.

lxxxiv Ilustrații în Tschudi Madsen, *op. cit.* 1956, p. 111.

lxxxv Alte clădiri în stil gotic care au inspirat stilul *Art Nouveau* la Nancy: *Maison Bichoton*, 1902, *Maison Lejeune*, 1902, *Maison Lombard*, 1903.

lxxxvi James Gradi, „Nature and the *Art Nouveau*” *The Art Bulletin* (Natura și stilul *Art Nouveau*), 1955, vol XXXVII. Nr. 3, p. 189. Pentru ilustrații referitoare la opera lui Gaudí vezi Henry-Russell Hitchcock, *Gaudí*, New York, 1957.

lxxxvii Robert Schmutzer, *Art Nouveau – Jugendstil*, Stuttgart, 1962, p. 224.

lxxxviii John Malton, „*Art Nouveau* in Essex”, *The Agricultural Review* (Stilul *Art Nouveau* în regiunea Essex, Revista de Agricultură), Londra, vol. CXXVI, 1959, p. 101.

lxxxix Pentru informații suplimentare referitoare la influența britanică vezi „The British Influence” (Influența britanică), S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, p. 303 – 8.

xc Nikolaus Pevsner, *Pionners of Modern Design* (Pionieri ai Design-ului Modern), New York, 1948, p. 118.

xcii L. Gans și R. Blijstra au alcătuit o listă de aproximativ 350 de clădiri realizate în stil *Art Nouveau* în Olanda, după cum reiese din *Forum*, Amstardam, 1958, Nr. 10, p. 330 – 2.

xciii Carol L. V. Meeks „The Real *Liberty* of Italy, the *Stile Floreale*” (Adevăratul stil *Liberty* în Italia, Stilul floreal), *The Art bulletin*, 1961, vol. XLIII, p. 113. Este un studiu

extrem de amănunțit privind arhitectura italiană a vremii.

^{xciii} Pentru informații suplimentare referitoare la Samuel Bing, vezi Samuel Bing, *L'Art Nouveau, The Architectural Record*, „Art Nouveau Bing” *Gazette des beaux-Arts* (Gazeta Artelor frumoase) Paris, New-York, vol. LIII, ianuarie 1959, p. 179 – 90.

^{xciv} H. Guimard, „An Architect's Opinion of *L'Art Nouveau*” (Părerile unui arhitect cu privire la stilul *Art Nouveau*), „*The Architectural Record*”, vol. XII, 1902, p. 127 – 33.

^{xcv} Gabriel Mourey, *The House of Art Nouveau Bing* (Casa de creație *Art Nouveau Bing*), *The Studio*, Londra, vol. XX, 1900, p. 164 – 80.

^{xcvi} Ada Polak, *Modern Glass* (Sticla modernă), Londra, 1962, p. 24

^{xcvii} Această clasificare aparține Adei Polak, *ibid*, p. 28 – 9. Vezi și articolul acesteia „Gallé Glass: Luxurious, Cheap and Imitated” (Obiecte din sticlă Gallé: de lux, ieftine și imitații), *Journal of Glass Studies*, New York, vol. V, 1963, p. 105 – 115.

^{xcviii} Aprecierea artiștilor minori de la *L'École de Nancy*, este luată în general din S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, pp. 348 – 357.

^{xcix} Helmut Seling „Silber und Schmuck”, *Jugendstil. Der Weg ins 20 Jahrhundert* (Calea spre secolul XX), Keidelberg-München, 1959, p. 349 (vezi p. 341 – 54) un articol orientativ și în Karel Citroen, „Zierat der Jahrhundertwende”. *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Nr. 5, 1966, p. 39 – 69.

^c H. van de Velde, „Gustave Serrurier-Bovy” *Zeitschrift für inner dekoration* (Revista de Decorații Interioare), Darm., vol. XIII 1902, p. 50.

^{ci} *Zeitschrift für Innerdekoration* (Revista de decorațiuni interioare), Darm. voi. XI, 1900, Nr. 1.

^{cii} H. van de Velde, *Renaissance In Kunstgewerbe* (Renașterea în Arta Aplicată), Berlin, 1901 Neue Ausgabe, p. 63.

^{ciii} Două ultime citate din M. Joyaut, *Henri de Toulouse Lautrec 1864 – 1901*, vol. I – II, Paris 1926, vol. I. p. 167, p. 168.

^{civ} Comentariul în legătură cu Phillipe Wolfers se bazează pe materialul din S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, p. 336 – 42.

^{cv} *The Times* (Londra), 15 aprilie 1901. O relatare mai amănunțită în S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, p. 300.

^{cvi} Elizabeth Aslin, *19th Century English Furniture* (Mobilierul englez din secolul al XIX-lea) Londra, 1962, p. 78.

^{cvi} J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (Istoria evoluției artelor moderne), I – III, Stuttgart 1904 – 1905 vol. II p. 620.

^{cvi} G. White, „Some Glasgow Designers (Câțiva artiști din Glasgow), Partea a III-a, *The Studio*, Londra, vol. XII, 1898, p. 48.

^{cix} Barbara Morris, *Victorian Embroidery* (Broderia victoriană), Londra, 1962, p. 147.

^{cx} P. Hankar, Exposition d'Art Appliqué, Mai 1895 (Expoziția de Artă Aplicată din mai 1895). *L'Emulation*, Bruxelles, vol. XX, 1895, col. 65 – 9.

^{cxi} Shirley Bury, „The Liberty Metalwork Venture” (Aventură în metaloplastie Liberty). *Architectural Review* (Revista de Arhitectură), Londra, vol. CXXXIII, 1963, pp. 108 –

111.

cxii Vezi Graham Hughes, *Modern Jewellery* (Bijuterii moderne), Londra, 1964, p. 113, Nr. 196.

cxiii Catalog Nr. M. Lo – 1943. Muzeul Victoria și Albert.

cxiv În legătură cu Neatby, vezi Aymer Vallance, „Mr. W. J. Neatby and His Work” (Domnul W. J. Neatby și opera sa) *The Studio*, Londra, 1903, vol. XXIX. pp. 113 – 117; P. G. Konody – Londra, „Keramischer Wandschmuck und dekorierte Möbel von W. J. Neatby (Decorația ceramică și mobila ornamentală de W. J. Neatby) *Kunst und Kunsthandwerk* (Arta și artizanat), Viena, 1903, vol. VI, p. 362 – 74.

cxv Shirley Bury, *loc. cit.*, p. 108.

cxvi L. Gmelin, *Deutsche Kungstgewerbe zur Zeit der Weltausstellung in Chicago 1893* (Arta aplicată în timpul Expoziției Mondiale în Chicago din 1893), München 1893, pp. 26 și următoarele.

cxvii Richard Graul, *Die Krisis in Kunstgewerbe* (Criza în arta aplicată), Leipzig, 1901, p. 41.

cxviii Georg Fuchs, „Hermann Obrist”, *Pan*, Berlin, vol. II, 1895 – 6, p. 324.

cxix L. Gmelin. *op. cit.*, pp. 26 și următoarele.

cxx Salonul și sufrageria sunt reproduse respectiv în W. Rehme *Architektur der neue freien Schule* (Arhitectura școlii noi libere), Leipzig, 1902, pi. 77 și în *Deutsche Kunst und Dekoration* (Arta și decorația germană), Darmstadt, vol. XIV, 1903, p. 6.

xxxi F. Schmalenbach, *Jugendstil, Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst* (Jugendstil. Contribuție la teoria și istoria artei suprafețelor), Würzburg, 1935, p. 74.

cxixii Scrisoarea lui Josef Hoffmann adresată autorului, septembrie 1954.

cxixiii O. Wagner, „Die Kunst der Gegenwart”, *Ver Sacrum*, Viena, vol. III, 1900, pp. 21 – 3.

cxixiv Ilustrat în *Ver Sacrum*, Viena, vol. I, 1898, p. 7.

cxixv Klaus Jürgen Sembach, „Möbel” (Mobilier) în Helmut Seling, *Jugendstil. Der Weg ins Zwanzigste Jahrhundert* (Jugendstil, Calea spre secolul XX), München, 1959, p. 84.

cxixvi L. Gans, *Nieuwe Kunst, De nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau*, Utrecht 1960. Și în legătură cu cercetări mai recente asupra stilului *Art Nouveau* olandez vezi: *Nieuwe Kunst rond 1900* (Arta nouă în jurul anului 1900), Haags Gemeentemuseum (Catalogue). Haga, 1960; R. Blijstra, „Een onderschatten stroming in de architectuur”, *Forum*, Amsterdam, Nr. 10, 1958, pp. 304 – 313; L. Gans, „Nieuwe Kunst, De Herleving van de Nederlandse Kunstnijverheid”, *ibid.*, pp. 314 – 323; D. Dooijes, „De Nederlandse typografie en de „Jugendstil”, *ibid.*, pp. 324 – 329; K. A. Citroen, „Renaissance in edel metal” (Renașterea metalelor nobile), *Forum*, Amsterdam, No. 11, pp. 339 – 344; Bettina H. Spaanstra – Polak, „Jugendstil in den Nederlandse schilderkunst en grafiek”, *ibid.*, pp. 345 – 357.

cxixvii L. Gans, *op. cit.*, p. 129.

cxixviii Herwin Schaefer „Triffany's Fame in Europe” (Reputația lui Tiffany în Europa), *The*

Art Bulletin, New York, vol. XLIV, No. 4, decembrie 1962, p. 309 – 328.

^{cxxix} H. Schaefer, *op. cit.*, p. 328.

^{cxxx} Elizabeth Stavenow-Hidemark, *Svensk Jugend*, Nordiska Museet, Stockholm, 1964.

^{cxxxi} S. Tschudi Madsen, „Dragestilen. Honnör til en hänet stil" *Vestlandske Kunstindustrimuseums Arbok 1949 – 1950*. Bergen, 1952, pp. 19 – 62.

^{xxxxii} *Idem*, „Nedle metaller i edlere form", *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Arbok 1957*, Trondheim, 1958, pp. 8 – 84.

^{xxxxiii} F. Schmalenbach, „Jugendstil in der Malerei (Jugendstil în pictură), *Jugendstil Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst* (Jugendstil, Contribuție la teoria și istoria arte supra fețelor), Wurzburg, 1935, pp. 138 – 148 (p. 138).

^{xxxxiv} Ernst Michalski, *Die Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstil Repertorium für Kunstwissenschaft* (Repertoriu pentru știința artelor), vol. XLVI, Berlin, 1925, pp. 133 – 149.

^{xxxv} J. Rewald, *Georges Seurat*. New York, 1948, p. 55.

^{xxxvi} C. Chassé, *Gauguin et le groupe Pont-Aven* (Gauguin și grupul de la Pont-Aven), Paris. 1929.

^{xxxvii} Colecția Jean Claude Coulon, Paris, ilustrat în Agnes Humbert, *Les Nabis et leur époque 1888 – 1900* (Grupul les Pabis și epoca lor 1888 – 1900) Geneva, 1954, p. 10.

^{xxxviii} Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei* (Istoria europeană a stilului Jugendstil in pictură) Köln, 1963, p. 82.

^{xxxix} O. Maus, *Trente années de lutte pour l'art 1884 – 1914* (Treizeci de ani de luptă pentru artă 1884 – 1914) Bruxelles, 1926, p. 134.

^{cxl} Citat din R. Schmutzler, *Art-Nouveau – Jugendstil*, Stuttgart, 1962, p. 125, nota 128 (Jan Elkade: *Le tourment de Dieu* (Furia Zeului), Paris, 1923, p. 94.

^{cxli} Herbert Read, „Edward Munch", *Oslo Kommunes Kunstsamlinger Yearbook 1963. Edvard Munch 100 ar*. Oslo, 1963, p. 130.

^{cxlii} Edward Munch, *Prefață la Expoziția Edward Munch*, Blomquist 1929, Oslo, 1929, cu citate din jurnalul său de la St. Cloud, 1889.

^{cxliii} *Idem*, *Prefața la Expoziția Edward Munch*, *Livsfrisen*, Blomquist, 1918, Oslo, 1918.

^{cxliv} Pentru o analiză mai amănunțită a formei, vezi Arne Brenna, *Form og komposisjon i nordisk granittskulptur 1919 – 26*. Oslo, 1953, pp. 206 și următoarele.

^{cxlv} M. H. Spielmann, *British Sculpture and Sculptors of Today*, (Sculptorii și sculptura britanică de azi), Londra, Paris și New York, 1901, pp. 2 și următoarele.

^{cxlvi} Adolph Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Problema formei în arta construcției) ediția a 3-a în franceză: *Le problème de la forme* (Problema formei), Leipzig, 1903, p. 94.

^{cxlvii} Scrisoarea lui Gustav Vigeland către Sophus Larpent, Oslo, scrisoarea nr. 192 31/5 1896, Biblioteca Universității.

-
- cxlviii Scrisoarea lui Gustav Vigeland către Sophus Lampert 7/9 1901, Vigeland-Musset, Oslo, scrisoarea Nr. 133. Gustav Vigeland, *Om Kunst og Kunstnere*, de Ragna Stang, Oslo, 1955, p. 127.
- cxlix Scrisoarea lui Gustav Vigeland către Sophus Lampert 14/7 1896, Biblioteca Universității, Oslo, scrisoarea nr. 192.
- cl Arne Brenna, op. cit., „Granitten” (Granitul), pp. 19 – 22.
- cli Theodor Lipps, *Aesthetik. Psychologi des Schönen und der Kunst* (Estetica. Psihologia frumosului și arta), vol. I – II – Leipzig; 1923 (prima ediție 1903), vol. II, p. 153.
- clii Replicile de la Muzeul din Viena și cele din aer liber de la Bruxelles și Ghent.
- cliii Reprodus în J. Cassou, E. Langui, N. Pevsner, *The Sources of Modern Art* (Izvoarele artei moderne) Londra și New York, 1962, figura 253.
- cliv Berthold C. Hackelsberger, „Plastik” în Helmut Seling, *Jugendstil. Der Weg ins 20 Jahrhundert* (Jugendstil. Calea spre secolul XX), München, 1959, pp. 279 – 305 (p. 289).
- clv Berthold C. Hackelsberger, „Plastik” în Helmut Seling, *Jugendstil. Der Weg ins 20 Jahrhundert* (Jugendstil. Calea spre secolul XX), München, 1959, pp. 279 – 305 (p. 289).
- clvi Citate din B.C. Hackelsberg, loc. cit., p. 301.
- clvii Arne Brenna, S. Tshudi Madsen, *Gustav Vigelands Fonteneleliefier*, Oslo, 1953, pp. 45 – 52.
- clviii Citate din Arne Brenna, op. cit., p. 50.
- clix E. Gosse, *The New Sculpture 1879 – 94* (Noua sculptură 1879 – 94), *The Art Journal*, Londra, 1894, p. 311.
- clx Jennifer Montagu, *Bronzes* (Bronzuri), Londra și New York, 1963, pp. 122 – 3.
- clxi Lewis Day, *Moot Points* (Probleme contestabile), Londra 1903, pp. 82 și următoarele.
- clxii *Exposition franco-britannique* de Londres 1908, (Expoziția franco-britanică de la Londra, 1908), volumele, I, II, Paris, 1908, vol. I p. 245.
- clxiii J. A. Lux, *Die Geschichte des modernen Kunstgewerbes in Deutschland* (Istoria artei aplicate moderne în Germania), Leipzig, 1908,

pp. 209 și următoarele.